

内蒙古戏曲资料汇编

ᠠᠨᠤᠯᠠᠭ ᠤᠯᠤᠰ ᠤᠯᠤᠰ ᠤᠯᠤᠰ ᠤᠯᠤᠰ ᠤᠯᠤᠰ

第一辑



《中国戏曲志·内蒙古卷》

封面设计：滑国璋

编 辑：《中国戏曲志·内蒙古卷》编辑部

出 版：内蒙古艺术研究所

印 刷：内蒙古林学院印刷厂

目

录

《中国戏曲志·内蒙古卷》编纂体例·····	(1)
《中国戏曲志·内蒙古卷》议定书·····	(5)
艺术学科国家重点项目签订《议定书》第三次工作会议分 组审议纪要·····	(9)
《中国戏曲志·内蒙古卷》编纂工作会议纪要·····	(11)
内蒙古戏曲发展的历史轮廓	
——在《中国戏曲志·内蒙古卷》首次编纂工 作会议上的讲话·····	刘映元(16)
蒙古族古代戏剧传统探源·····	乌兰杰(27)
关于“蒙旗十八班”·····	王玫璽(42)
喀拉沁旗王府戏班·····	李书一(53)
内蒙古戏曲活动大事记(1947年——1966年)·····	马宝庆(55)
二人台活动大事记(1949年——1982年)·····	张晓军(65)
呼和浩特部分二人台老艺人回忆录·····	林海鸥(76)
二人台表演艺术的发展·····	杜荣芳(88)
二人台音乐概述·····	邢 野(95)
二人台剧目概述·····	项在瑜(173)
二人台历史上的几个“第一”·····	杜荣芳(188)

二人台剧目表演选例.....杜荣芳(196)

珠光璀璨

——记著名二人台艺人刘良威的艺术生涯.....沙 痕(209)

关于整理二人台传统剧目《走西口》、《打樱桃》的

(一) 一些情况.....吴新民(215)

苗文琦小传.....沙 痕(221)

吴彦衡小传.....赵纪鑫(224)

西口菊部旧闻

(一) 一呼和浩特梨园史话.....刘映元(227)

关于《草原小姊妹》的创作和演出.....赵纪鑫(274)

内蒙古京剧团简况.....(279)

包头市京剧团简况.....(286)

内蒙古新华京剧团简况.....(287)

内蒙古艺术学校戏剧科简况.....(289)

记蒙古族京剧票友元洪举.....赵纪鑫(291)

(二) 刘良威(1922—1981).....

(三) 王致德(1911—1981).....

(四) 王致德(1911—1981).....

(五) 王致德(1911—1981).....

(六) 王致德(1911—1981).....

(七) 王致德(1911—1981).....

(八) 王致德(1911—1981).....

责任编辑：何迺强

责任编辑：林海鸥

《中国戏曲志·内蒙古卷》编纂体例

(修 订 草 案)

(1 9 8 4 年 8 月)

本卷系《中国戏曲志》地方卷之一，依据全国统一体例，由综述、图表、志略、传记四大部类组成，并以此序排列。

本卷要求以实事求是的科学精神，真实地、历史地、具体地反映我区戏曲活动的历史及现状。

本卷要求行文简炼通俗，逻辑严谨，资料翔实，尽力做到图文并茂。

本卷时限上自我区地方戏曲始源年代，下至1982年。

本卷部类、分类项目如下：

综 述

以历史时期为序，联系我区的历史背景、社会条件、民族特点、政治经济形势以及特殊的地理位置，简明扼要地记述民族戏曲及地方戏曲活动在我区的情况和现状。外地流入的剧种及已经消亡的剧种均在记述之列。

图 表

大事年表

以年为序(1947年内蒙古自治区成立时起，到1982年止)，采用记述体例，不划表格，记述对我区戏曲发展具有重

要意义及深远影响的事件。记述要点是：时间、地点、单位（或者人）、事件。记述要求是：大事不漏，记而不评，详今略昔，眉目清楚。以年为序要看有无大事，有则记载，无则空过。

剧种表

本表所列项目是：名称、别名、形成时间、形成地点、所唱腔调、流布地区、附注。

志 略

剧 种

以剧种为单位设条目，记述我区所有剧种。凡属我区地方剧种（包括民族剧种），应记述其形成发展的历史和现状，简要地叙述其声腔、剧目、特点、流布情况。其中对声腔的记述，主要是交代渊源流变，声腔本身的特点不必涉及。声腔、剧种的源流，也不必追溯过远，要实事求是，避免臆断。如遇无定论的问题可诸说并存，但这些说法必须有据，妄说、臆断、传说均不可收入。外地传入剧种只记述其在我区的存在情况，其源流、沿革、剧目及舞台艺术诸方面的内容，一概不记述。有剧团的，可在机构分类中设条目。有可立传的人物，可在传记部类中设条目。存在时间不长，现在已没有剧团的，不专设条目，可在大事表中略提一下。

剧 目

概述及以各个代表性剧目为单位设条目。所谓代表性剧目，包括剧本与演出有特点的传统剧目、整理改编的传统剧目、新编历史剧、历史故事剧和现代题材的剧目。这些剧目应该是在全区或全国有一定影响的。传统剧目和整理改编的传统剧目，应据实记录作者、整理改编者、声腔剧种、编演年代、故事提要、题材来源、演出单位及主要演员、版本收藏情况。重点记述其特点、成就和影响。新编历史剧、历史故事剧和现代题材的剧目，主要记述其特点、成就与影响。并写明作者、首演单位和主要演员。导

演、音乐设计、舞美设计、声腔剧种、故事提要、题材来源、剧本及收藏情况。

音 乐

概述及选择有代表性的剧种音乐为单位设条目，内容包括：声腔、唱腔音乐结构及唱腔选例，伴奏音乐及锣鼓谱、曲牌选例，乐队体制、沿革、特点等。

表 演

概述及选择具有代表性的剧种、剧目选例为单位设条目。内容包括：脚色行当的体制沿革，特有的身段谱、特技，传统剧目和新编剧目的表演艺术与舞台处理的选例。

舞台美术

概述及选取具有代表性的剧种、剧目选例为单位设条目，分别记述脸谱、扮相、服饰、砌末，传统戏的舞台陈设及新编剧目的舞美设计等内容，开附图例（彩色或黑白照片、绘图）。

机 构

内容包括：科班与学校，班社与剧团，票房（社）及业余剧团，行会，协会，研究机构，作坊与工厂等。按上述类别排例顺序，每类机构以名称设条目，以成立年代为序，除设条目记述外也可采用列表方式以见一般。各条内容主要包括：名称、性质、剧种、成立年代、沿革、成员、状况、社会影响及贡献。成员状况中包括对机构创立发展有重要建树、贡献的主要领导和主要业务人员。

演出场所

以概述与演出习俗举要为单位设条目，主要记述全区各地戏曲演出场所衍进的历史和现状以及主要演出场所（庙台、草台、茶园、戏院、剧场、俱乐部、开放的礼堂等均在记述之列），尽量配以图片资料。

演出习俗

以概述与演出举要为单位设条目，主要记述我区各地历代乡

村、城镇、都市的演出习俗，建国以来对旧有演出习俗的改革，以及新的民间演出习俗的建立。

文物、古迹

包括古戏台、戏曲雕刻、戏曲壁画、戏画、碑文、文告、珍贵戏单及戏照等。要特别注意有关戏曲的革命文物及民族文物。以概述和文物、古迹举要为单位设条目，也可列表以见一般。

报刊、专著

以名称设条目，记述我区有影响的戏曲报刊及专著，内容包括：作者、内容提要、出版单位、版本情况等

谚语、口诀

其他

传 记

凡立传人物，以生年为序排列。立传人物范围包括在我区有影响的剧作家、理论家、评论家、活动家、演员、导演、琴师、教师、音乐、舞美、后台人员等等。记述内容包括：姓名、性别、籍贯、生卒生平、艺术活动的经历及其成就、贡献和影响。着重于对立传人物在事业上的成就的记述，其它事迹从简从略。立传人物要审慎选定，生不立传。

附 录

索 引

说 明

本卷一律用现代汉语撰写，其中有关少数民族戏曲的记述，一些汉译名称要附民族文字的原文。

本卷书后附主要参考书目。

中华人民共和国哲学社会科学

重点研究项目议定书

项目名称：《中国戏曲·内蒙古卷》

承担者：王世一（内蒙古文化厅顾问）

欧阳洁（内蒙古艺术研究所前所长）

何迺强（内蒙古艺术研究所研究人员兼《北国影剧》
主编）

项在瑜（包头市艺术研究所离休人员）

课题论证：

内蒙古是我国最早成立的一个少数民族自治区，聚居着蒙古族、汉族和其他少数民族。内蒙古地域辽阔，有漫长的国境线，与八个省和自治区毗邻。内蒙古的戏曲剧种大部分是从区外传入的，本区地方戏只有二人台一种。蒙古族和其他少数民族的戏曲活动近来也有所发现。

自治区成立以后，在党和政府的领导下，内蒙古族戏曲工作者曾对二人台的历史沿革、艺术特点、传统剧目、音乐唱腔作过多方面研究，取得一定成果。对于蒙古族和其他少数民族的戏曲活动，由于种种原因，一直未进行过普查，掌握的资料甚少，在这方面的研究基本上还是个空白。编纂《中国戏曲志·内蒙古卷》，将从宏观上对整个自治区戏曲发展的概况，作真实、准确

和系统的反映。同时，这一工作的开展，将促进对蒙古族和其他少数民族戏曲遗产的挖掘和抢救，从而为今后研究自治区的民族戏曲创造必要的条件。这不仅会有利于内蒙古民族文化的繁荣和发展，而且在国际上也会产生一定的影响。

《中国戏曲志·内蒙古卷》从内蒙古是个少数民族自治区这一实际出发，将把蒙古族和其他少数民族的戏曲活动作为记述的重点。对于自治区唯一的地方戏二人台，要在进一步搜集材料的基础上，对其历史沿革和艺术特点作更为准确的反映。区外流入的京剧、评剧、晋剧、秦腔、吉剧等剧种，也要根据《中国戏曲志》地方卷体例的要求予以记述。《中国戏曲志·内蒙古卷》分综述、图表、志略、传记四大部类，全书约三十万字。

对完成本项目现有条件的分析：

(1) 自治区已成立由传宣部、文化厅、民委、文联等单位负责同志组成的领导小组，对包括《中国戏曲志·内蒙古卷》在内的各个艺术史志集成的编纂工作进行全面领导。目前，已召开过专门会议研究过工作规划，并且拨出经费。

(2) “文革”前，自治区对二人台合作过研究，搜集整理和出版过不少资料。“文革”中，这些资料虽然大部分遭到劫掠毁坏，但现在还能从个人手中征集到一些。五十年代参加过“戏改”工作的同志大都健在，他们能提供大量珍贵的资料，其中有的同志已应聘参加编纂工作。

(3) 过去虽然未对蒙古族和其他少数民族戏曲搞过普查，但已发现不少重要线索，当年参加过民族戏曲活动的老艺人、老喇嘛有的还健在。

(4) 八二年以后，自治区曾组织过老艺人录音活动，收集制作了一批戏曲唱腔资料。

(5) 有先行者、市的编纂经验可供借鉴。

主要研究阶段：

(1) 八五年内基本完成全区戏曲普查工作，重点是摸清民族戏曲的情况，同时写成《二人台简志》初稿。

(2) 八六年七月以前，在普查的基础上，各盟(市)提出上内蒙古卷的条目，写出本地区戏曲状况综述。七月以后，写出内蒙古编纂提纲，在区内广泛征求意见，进行材料的核实和补充，完成编纂提纲的修订工作。

(3) 八七年全面展开内蒙古卷的编纂工作，年内完成初稿。八八年上半年召开审定会议，最后定稿。

编辑部组成：

主 任：何迺强(全面负责，重点抓民族戏曲，承担综述撰稿任务)

副 主 任：项在瑜(负责志略部分)

工作人员：林海鹏(负责传记部分)

马宝庆(负责图表部分)

对研究成果的质量要求：

《中国戏曲志·内蒙古卷》记述年限，上自本区民族戏曲和地方戏之发端，下至八二年底。戏曲活动大事记，上自四七年(自治区成立)，下至八二年底。在编纂工作中，要遵循《中国戏曲志》地方卷体例，以历史唯物主义和辩证唯物主义的观点，实事求是地反映全区戏曲的历史和现状。全书力求资料翔实，图表清晰明确，文字精炼通俗，具有鲜明的地方特点和民族特点。书中涉及到民族戏曲的记述，其人名、地名及剧名，均附录蒙文。全书用现代汉语撰写，待条件具备后译成蒙文。书后附资料目录索引。

成果形式：

专著：《中国戏曲志·内蒙古卷》（30万字—40万字）

完成时间：

1988年7月

项目负责人签名：

王世一

欧阳洁

何迺强

1985年11月1日

全国艺术学科规划小组：

同 意 张 庚

1985年11月1日

艺术学科国家重点项目签订

《议定书》第三次工作会议

分组审议纪要

1985年10月30日，在成都召开的艺术学科国家重点项目签订《议定书》第三次工作会议中，《中国戏曲志》组对此次提出申请的《中国戏曲志·内蒙古卷》进行了审议。

参加审议的有张庚、王世一、欧阳洁、何迺强、汤池、梁冰、管和琼、周西、陆小秋、余耘、完艺舟、李文、王玉荣、王玉箏、杨健民、于一、王诚德、金重、黎方、张一帆、王志学、丁明、孟昭勋等同志。

审议工作是由《中国戏曲志》副主编兼编辑部主任余从同志主持进行的。

会议首先听取了申请签订《议定书》的《中国戏曲志·内蒙古卷》的代表何迺强同志所介绍的该卷准备工作情况，今后工作的计划和安排，以及申请签订《议定书》所具备的条件。

与会同志对此进行了认真的讨论。

会议认为，《中国戏曲志·内蒙古卷》已进行了充分的准备工作，它以充实的资料工作和周密的工作安排，为编纂工作打下了比较坚实的基础；自治区文化厅重视对自治区卷编纂工作的领导，将此项工作纳入了文化厅的工作计划，给予了必要的经费和人员安排；自治区卷已组成较为健全的领导机构和编写班子，制定了较为完善的工作计划。因此，编纂工作按《议定书》要求于

1988年底完成是有保证的。

参加审议的同志，一致同意《中国戏曲志·内蒙古卷》签订《议定书》。

《中国戏曲志》组组长 余从

一九八五年十月三十日

内蒙古自治区文化厅文件

内文字(84)69号

关于下发《〈中国戏曲志·内蒙古卷〉编纂工作会议纪要》的通知

各盟(市)文化处(局):

今年九月三日至九月九日,我厅召开了《中国戏曲志·内蒙古卷》编纂工作会议,现将会议《纪要》发给你们。

编纂戏曲志是一项重要的工作,各盟(市)文化处(局)要进一步加强领导,认真对待并组织力量创造条件,按照《纪要》的精神把这项工作认真地开展起来。

内蒙古文化厅

一九八四年九月

抄报:自治区党委宣传部

抄送:中国戏曲志编辑部、内蒙古民委、内蒙古文联剧协

《中国戏曲志·内蒙古卷》 编纂工作会议纪要

一九八四年九月三日至九月九日,内蒙古文化厅召开的《中国戏曲志·内蒙古卷》编纂工作会议在呼和浩特市举行。各盟

(市)和自治区直属戏曲表演团的代表参加了会议。

(一)

会议期间，自治区文化厅副厅长宝音达赉、艺术处处长巴根和自治区民委二处处长吴长林先后讲了话，对我区戏曲志编纂工作提出了建设性的意见。

会议认为，编纂戏曲志内蒙古卷是一项开拓性的工作，具有上对祖先、下对子孙的意义，对我区的民族文化事业将起到重要的促进作用。

会议指出，当前重要的不是说空话，而是要积极行动起来，赶快抢救民族文化遗产。内蒙古有不少著名的艺术家和老艺人已经故去，就是健在的也多年事已高，抢救民族文化遗产已经是刻不容缓的了。

会议指出，把编纂戏曲志当成是份外的任务，这种想法是不对的。编纂戏曲志不仅是搞出一套丛书，而且是一项重要的艺术科研项目，将有利于戏曲工作者素质的提高，是繁荣戏曲艺术的根本措施。

(二)

内蒙古艺术研究所所长欧阳洁和各盟(市)代表分别在会上汇报了工作。

我区今年四月正式向各盟(市)传达长沙会议精神，随即着手筹建内蒙古卷编辑部。五月，全区新创剧目巡回观摩评比活动期间，文化厅顾问王世一及欧阳洁在各盟(市)专门检查了戏曲志工作。内蒙古卷编辑部派出两位同志到山西、河北和北京学习戏曲志工作经验。八月，文化厅发出召开内蒙古卷编纂工作会议的通知，同时派人到伊盟、包头市、巴盟、乌盟了解戏曲志工作的进展情况。

目前，我区大部分(市)已经动起来了，开始组建戏曲志编纂班子。赤峰市、伊盟、巴盟、包头市等地都是由退居二线的老

同志和从五十年代就从事戏曲研究工作的老专家抓戏曲工作。但是，从全区来看，戏曲志工作进展得还不平衡。有些盟(市)至今未动，已经动起来的单位也不同程度的存在一些急待解决的问题。

会议认为，有必要进一步宣传戏曲志工作的重要性，提高对这项工作意义的认识。

(三)

会议期间，大家认真地学习了《中国戏曲志》地方卷体例和余从同志关于这个体例的讲话。《中国戏曲志》编辑部的陆德、马克郁两位同志专程由北京前来参加会议。他们对《中国戏曲志》地方卷体例作了具体的阐述，加深了大家对戏曲志体裁特点的理解。在统一认识的基础上，会议又对内蒙古卷的体例进行了充分的讨论。

内蒙古是少数民族自治区，内蒙古卷应该特别重视记述少数民族戏曲活动的历史和现状。二人台是内蒙古唯一的地方剧种，对二人台的记述是内蒙古卷最富有特色的内容之一。编纂内蒙古卷要突出少数民族戏曲和二人台这两个重点。为此，会议决定，立即在全区开展对少数民族戏曲的普查，同时学习湖南卷的经验，先编纂二人台剧种志，为内蒙古卷做资料准备。

会议要求参加编纂工作的同志树立正确的修志态度。一定要以马列主义，毛泽东思想为指导，用历史唯物主义和辩证唯物主义的观点分析问题，尊重历史，秉笔直书，坚决抵制各种不正之风对编纂工作的干扰。同时，会议指出，编纂戏曲志是一项开拓性的工作，没有现成经验可循。这次会议虽然对地方卷体例和内蒙古卷体例进行了讨论和学习，对一些原则问题和具体问题统一了认识。但是今后在编纂实践中还可能遇到新的问题，这就需要在干中学，学中干，不断对照体例予以解决。

会议特邀呼和浩特市政协文史馆研究员刘映元先生作了学术报告，与会同志一致认为这个报告资料翔实，论述清晰，为内蒙

古卷的编纂提供了可贵的借鉴。内蒙古二人台演出队和呼和浩特市民间歌剧团举行了二人台传统剧目的专场演出，呼和浩特市文化局还召开了座谈会，会议对此表示感谢。

(四)

会议经过充分酝酿和讨论，做出了如下决定：

(1) 自治区正筹建内蒙古卷的组织机构。待条件成熟时，尽快成立内蒙古卷编委会。目前，具体编纂工作由内蒙古艺术研究所负责。经上级批准，内蒙古卷编辑部负责人如下：

主 任：何迺强（蒙古族，内蒙古艺术研究所）

副主任：项在瑜（包头市艺术研究所，离休干部）

(2) 立即行动起来，进行普查，征集资料，抢救遗产。在这一工作中，要贯彻先易后难，先近后远，先老后少的原则。要运用录音、录像、摄影、口述笔录、撰写回忆录等方式，及时把各种资料整理出来。所有资料一律登记归档，不得私人占有，不得封锁资料。要与各地史、志编写工作密切联系，交流信息，沟通情况，以减少重复劳动，提高工作效率。内蒙古卷拟将不定期地编印资料汇编。

(3) 伊盟、赤峰市、哲盟集中力量对区蒙古族戏曲进行普查（阿盟、锡盟也应着手进行这项工作），于十月份写出初步普查报告，为我区参加将于十一月中旬在昆明召开的全国少数民族戏曲志座谈会做准备。呼和浩特市要对满族戏曲做进一步考察和研究。

(4) 由内蒙古卷编辑部组建《二人台简志》编纂小组。尽快展开工作，力争年内搞出编纂提纲。《二人台简志》编纂小组组长：何迺强（兼任）；副组长：杨书绅（呼和浩特市戏研室）；组员：董舒（呼和浩特市戏研室）、邢野（内蒙古地方志编辑部），今后尚待继续充实力量。此外，还拟聘请区内一些对二人台研究有素的老同志为顾问。巴盟、伊盟、乌盟、包头市、呼和浩特市要注意对二人台资料的搜集，并准备承担有关条目释文

的撰写任务。乌盟负责对东路二人台进行调查并编纂入志。

(5) 各盟(市)于年内或年初写出分卷编纂大纲,内蒙古卷编辑部准备抓一两个工作进度较快的盟(市)为典型,于明年适当时候召开全区第二次编纂工作会议,介绍和推广他们的经验。

(6) 会议重申中共中央(1982)48号文件的精神和《全国哲学社会科学规划座谈会纪要》的规定,编纂戏曲志所需经费主要依靠当地政府解决。自治区根据各地工作的进展,视情况和可能性不定期地给予有限资助。同时,会议希望各盟(市)按照文化部有关文件精神,对从事戏曲志(包括其它艺术史志)编纂工作的人员,在工作上提供方便,在生活上给予关心,并把他们当前的工作和将来的安排结合起来,以解除其后顾之忧。

内蒙古地方剧种少,内蒙古卷的工作量比其它省卷也相对地要少一些。会议认为,只要加强领导,努力工作,内蒙古卷的编纂工作可望提前完成。通过这次会议,希望各盟(市)协同努力,积极创造条件,促成内蒙古卷早日与中央签定议定书。同时,内蒙古卷也将随时与具备条件的盟(市)签定议定书。

内蒙古戏曲发展的历史轮廓

——在《中国戏曲志·内蒙古卷》第一次编纂

工作会议上的学术报告

（一九八四年九月七日）

刘 映 元

《中国戏曲志·内蒙古卷》编辑部约我在会议上做一学术报告，实在不敢当。我在戏曲方面的知识很少，学习得也不够，只能把与戏曲有关的一些资料联系在一起加以叙述。

研究戏曲和编写戏曲志史是一件很艰巨而细致的工作，因为文化艺术的发展和社会变迁、地理环境、风俗语言以及民族关系是交织在一起的。尤其是内蒙古幅员辽阔，历史悠久，民族众多，环境复杂，要想把东西一万里，上下五千年，二十多个民族在这里有过活动，而现在又毗连七个省、两个自治区和两个国度的地区的历史编写出来是颇不容易的。不论编写内蒙古通志，还是编写戏曲志、戏曲史，都不能混在一起谈，可分开三个空间，既东部、中部和西部；时间上也可分为三个段落，既古代、近代和现代。在辽以前，上溯到秦汉，为古代时期；从清朝统一中国到一九四九年新中国成立，为近代时期；建国三十五年来，就是现代时期。当然在古代、近代和现代中，又可各划分为几个小阶段。如古代时期可分为秦、汉、魏、晋、南北朝和辽、金、元。近代可分为鸦片战争前和鸦片战争后。现代可分为“文革”前和“文革”后。这样大体上划分空间和时间是为了叙述方便和容易归纳。至

于古代的情况，需要从古籍文献中查卷，近代的情况需要调查和抢救遗产，现代部分可从各种档案中翻阅。

内蒙古在秦、汉两朝统一中国领土时就设了郡县。在两汉间，东部设有乐浪、玄菟、辽东、辽西、右北平、渔阳六郡。中部设有上谷、代郡、雁门、定襄、云中、五原、西河、朔方、上郡、北地十郡。西部设有陇西、金城、武威、张掖、酒泉、敦煌六郡。在东部边缘的北面是属于东胡系统的少数民族；在中部边缘的北面是属于北狄系统的匈奴和丁零；在西部的北面是匈奴和赤狄系统的西域诸国。秦汉的长城在阴山以北，大致在今天的内蒙边境。当时中国北方最大的匈奴部落联盟，其单于的龙廷就直对着现在的内蒙中部。东部受左贤王人马的威胁；西部被右贤王人马包围。东汉末，匈奴分为南北两部。南匈奴降汉迁入内地；北匈奴一部分人西徙移往欧洲，一部分人留居故地并入鲜卑部落，自称鲜卑人。东胡系统的鲜卑在内蒙古地区兴起，酋长檀石槐统一鲜卑部落联盟时，也是分为东、中、西三个区域进行管辖：东部为慕容鲜卑和由匈奴转化的宇文鲜卑；中部为拓跋鲜卑；西部为吐谷浑和陇西、河西的伏乞鲜卑及秃发鲜卑。公元307年至314年（西晋怀帝永嘉时）拓跋鲜卑以内蒙为根据地，由代国在汉朝云中郡的盛乐（今和林格尔县北的土城子）建立了北魏王朝。在公元492年孝文帝由平城（现大同附近）迁都洛阳统一了北方，结束了长达两个世纪的五胡十六国的大混乱。北魏沿阴山设置沃野（今五原县西北）、怀朔（今固阳县西北）、武川（今武川县西东土城村）、抚冥（今四子王旗东南）、柔玄（今兴和县西北）、怀荒（今河北省张北县东北）六镇防备柔然。公元524年，即孝文帝正光五年三月，沃野镇镇民匈奴人破六韩（姓）拔陵（名）造反，六镇聚众起义。怀朔镇鲜卑化的汉人高欢和武川镇宇文泰把北魏分为东魏和西魏。不久，东魏转为北齐，西魏转为北周，北齐又为北周所灭，以至隋唐。北魏这个王朝兴于内蒙古中部，亡于内蒙古中部，最后是被

内蒙古中部的六镇人民推翻的。并由武川镇的宇文泰、杨中和李虎的后代建立了隋、唐王朝。因此，内蒙古中部从北魏时起，就已成为我国北疆政治和文化的中心。北朝乐府中的《敕勒歌》就是咏唱当年的土默川的。《木兰辞》据当代蒙古族史学家荣祥先生考证，也是昔日定居于内蒙古中部（今呼和浩特）人创作的。

唐朝的民族关系非常复杂，形成了藩镇割据的局面。唐朝以前，突厥在西域兴起。唐朝后期，东胡系统的契丹也出现于唐的东北边境。唐太宗讨灭突厥和薛延陀之后，把突厥部族联盟的吐蕃族和依附于突厥族的九姓胡降户安置于现今内蒙古中部和晋北的丰、胜、灵、夏、代、朔等六州游牧。因此，九姓胡也称六州胡。六州胡不是突厥族，而是匈奴族和与匈奴族接近的丁零族。安史之乱前，内蒙古东部属陇东和范阳两节度使，中部属河东和朔方两节度使，西部属陇西和河西两节度使。安史之乱后，把大节度使撤销，又分为好多小节度使，也就是小的藩镇割据。在内蒙古中部和山西雁门关北，主要有振武军节度使、天德军节度使、夏州定难军节度使、大同军防御使等。在这期间，值得注意的是唐宪宗元和三年（公元808年），突然从甘州塞外移来一支受吐蕃压迫的西突厥族系统的沙陀人。沙陀人与古代内蒙古地区的文化艺术发展有密切关系。沙陀的首长朱邪赤心（唐朝赐名李国昌），起初投奔灵盐（今鄂托克旗一带）节度使，朔方军老将范希朝到达了河套文化的什拉乌素河流域，后来随范希朝出任河东节度使，迁到许家窑桑乾河流域（即大同和宣化地区），并延伸到大窑文化的黑河地区，成了契丹兴起后至元朝建立前内蒙古中部的主体民族。先是李国昌出任唐朝振武军节度使（在今呼和浩特以南）；后来他的儿子李克用兼并了云州（今大同）的大同军防御使，并因镇压黄巢起义有功被封为晋王。李国昌的孙子李存勖建立了五代的后唐王朝。后唐明宗李亶的部将石敬瑭在契丹辽国的扶植下，建立了后晋王朝。石敬瑭的部将刘知远建立了后汉王朝。在李昌父子统治现今的土默川和雁门关时，就跟大青山的

阴山鞑靼有密切来往。在李存勖角逐中原时，留下一部分沙陀人在大黑河青冢（昭君坟）一带游牧，为了与阴山鞑靼区分。除南下中原的面外，留在丰洲滩的沙陀人称为白鞑靼。辽时白鞑靼在大黑河流域游牧，到了金朝兴起后，就把他们调到阴山以北（现大青山以北）为金防守壕堑，后改为汪古部。元太祖成吉思汗于十三世纪初统一大漠南北时，汪古部首长阿剌兀思建立了汗马功劳，元太祖封阿剌兀思为世袭赵王，并和其结为儿女亲家（历代赵王都尚元朝的公主），把金朝西京大同以西阴山南北的土地作为赵王的宗邑封地，一直到元朝灭亡。

我们在这一小阶段中，特别需要研究的就是据宋朝欧阳修《新五代史》的《唐本纪》中说：“庄宗（即李存勖）教音声歌舞俳優之戏。”《伶官传》中又说：“庄宗既好俳優，又知音，能度曲，至今汾晋之俗，往往能歌其声，谓之‘御制’者皆是也。其小字亚之，又别为优名以自目，曰李天下。自其为王（晋王）至于为天子，常身与俳優杂戏于庭，伶人由此用事，遂至于亡。”1957年朔县的新乐大秧歌剧团来呼公演，团中的老艺人任广禄（艺名梅梅旦）跟我说：“岭后川秧歌据传产生于残唐五代。”这种说法很有历史根据。另外，归化城的大秧歌艺人和张家口《长城文艺》介绍蔚县秧歌时，都说大秧歌起源于“训调”，共有“七十二调”。“训调”的演唱形式是否为参军戏连续金朝院本中间的一条纽带？另一方面，是否因为土默川和大同的岭后川及宣化这一带已经在残唐五代就变成戏剧很发达地区，成为沟通长安城到燕京，做为中部大部的渠道和走廊？我认为写古代戏剧史时应对此问题加以重视。还需要注意的就是石敬瑭把云燕十六州割让给新兴的辽国，因为没有打仗，免遭中原那样的破坏，使桑干河一带的文化能保留下来。我们在研究过程中，这也是应该重视的地方。过去的文人对民间戏剧活动很少记载，这是因为“花部”不能登大雅之堂的缘故。

辽、金两代，内蒙古东部是契丹和女真的后方。九世纪初党

项羌族的拓跋思恭带了一支人马出任夏州定难军节度使，唐朝赐姓为李，七传至李继迁称夏国王。李继迁的孙子李元昊于1032年称帝，建都银川为大夏国。这样，现今的内蒙古西部和中部的河套成为西夏。土默川先是宋、辽、夏三国的交战区，后来成了金、夏的对峙区。公元916年，辽太祖耶律阿保机于神册元年（后梁末帝贞明二年）把被征服的唐朝的丰州和天德军（在今后套和乌拉山西北）的军民迁到如今的呼市郊区太平庄五路村一带。李国昌任振武军节度使时，便在如今的太平庄乡建立了富民县县城。此城是原来唐代的丰州城，遂成了辽、金的丰州天德军城，和元朝的丰州城。所以这一地区在明朝正德和嘉靖初年（十五世纪）蒙古土默特部之前称为丰州滩，以后就叫成了土默川。

宋徽宗宣和七年（1025年）和宋钦宗靖康元年（1126年）时，丰州滩曾有过一度短期战乱。金朝首先灭了辽，后灭北宋。西夏兵曾到过丰州，也有过破坏。在这以后，就成了居庸关以东难民前来就食的产粮区。特别元太祖生前，就把西京（大同）和丰州占领，不久把西夏灭亡，成为元军南下和西征的后方。成吉思汗就是在丰州支郡净州天山县（四子王旗）得到了耶律楚材。元世祖忽必烈在现今锡盟正兰旗的闪电河边建立了上都。他在丰州的汪古部驸马奇乐济建有“万全堂”书斋，那里更是文化相当发达的地方。意大利的马可波罗就是从宁夏出发，穿过鄂尔多斯高原和托克托县的湖坦河朔（托克托县河口镇与喇嘛湾之间），过河沿着土默川的南山到达上都。在他的游记中只提了天德省丰州滩上的简单情况，没有提元曲在这一代的活动。我在丰州古城废墟的五路村下放落户了十六年，发现过三块残碑。从这些残碑上的记载，可以说明元朝时内蒙古中部土默川一带的文风，我觉得元朝文物上的文章和书法比清朝还要高。另外，在大同和丰州城内有无勾栏和瓦舍？可找一下诸如陶宗仪《辍耕录》一类的书查查，还要研究一下为什么丰州城的文风那

么高？这些跟当时的政治，经济有什么关系？还有大同城里明朝时留下的教坊，到民国时还有后人。我喜欢搜集民歌民谣，记得抗日战争以前，大同城里有四大美女，人们就编了段顺口溜，说是：“南古北古李教坊，云路街的马姑娘。”南古北古是两个姓古的女学生，李教坊指李教坊中的妇女。可见，大同有过教坊的存在，临近大同的丰州有无教坊是值得探索和考证的。

在元末明初，内蒙古中部遭到红巾军、赵王马扎罕汪古部暴动群众、明将李文忠和燕王朱棣以及内蒙古各部长期互相仇杀的连续破坏。其中红巾军的关先生、沙刘二和坏头潘率领的那支“流冠”于元顺帝至正十八年（1359年）十月攻陷大同，第二年焚烧了上都（今多伦），使内蒙古中部受到了荼毒，文化也遭到了摧残。尤其是经过所谓的燕王扫北和明朝修起边墙以后，蒙古各部统治者互争雄长的一百多年战争，使边外的农业社会沦为废墟，文化遭到摧残。我建议在写内蒙古戏曲史时，要组织一套班子，最好把古汉语水平较好的同志组织起来，专门搬书，查找有关资料。

隆庆四年（1570年）俺答跟明朝议和，建立起归化城，这时内蒙古中部才恢复了和平。万历年间三娘子每次前去大同，郑克和吴兑等明朝的边官，是否为了联欢而招待她观看当时已经出现的“北路梆子”，三娘子是否也把大同的戏班请到内蒙古，或让留居在土默川的汉族人给她的宫廷组织剧团让蒙古人观看？这虽在明朝的历史中没有记载，也是值得考虑的。即使戏剧没有归化城表演，是否土默川板申（村庄）的汉人也免不了“打坐腔”来诵唱弹奏家乡的声调和音乐，甚至在元宵节期间，表演故土的各种小戏？

明朝在燕王朱棣篡夺了他侄儿的江山后，为了统治镇压内部，对蒙古各部采取了隔绝封锁防御的政策，由东向西修了一条边墙，共设了九个防区。山海关外的辽东镇和北京周围的蓟州镇，防备东部的蒙古；居庸关至河套中间的宣府镇、大同镇、山

西镇和延绥镇防备中部蒙古；河套以西至嘉裕关的宁夏镇、固原镇和甘肃镇防备西部蒙古和从西北来的瓦剌。这些军镇都是调集全国的军队，其中有云南、安徽等省的，连同家眷一同迁来，子继父职，世代相传驻守，成了“九边人”。另一方面，为了充实边防，在雁北一带移民戍边，洪武年间曾有一次规模很大的移民，遂把江南、江北的民歌小调都集中到九边，于是面积并不太大的桑乾河流域竟成了我国小戏最多的荟萃区。既有道情、耍孩儿，又有啰啰腔秧歌等。秧歌的范围包括很多形式，都是载歌载舞，有台阁、挠阁、高跷和车灯。为了有所区别，人们把其中能上舞台表演的，叫做大秧歌。

九边地区由于军队调动，山西商人与蒙古人互市，从太原北经雁门关到大同和宣府，东经娘子关到蓟州和辽东，西经柳林镇过河，通过吴旗镇、绥德、三边，由横城再过河，把商品输往宁夏、甘肃。五二年我到陕北榆林采访，老年人说：“部队从蒲城带来了秦腔，绥远土匪卢占奎带来了信天游。”陕北榆林地区和河东的宁武、大同、宣化成了大致一样的方言区。在宁武和榆林方言当中，有一部分山西河曲人和陕西府谷人，他们顺着黄河到包头，又形成包头方言。包头方言对二人台很有意义和影响，二人台道白用包头方言才够味，用大同话就不行。我们研究戏曲的发展史，万万不可忽视方言。我们从方言中，可以看出新的剧种的来龙去脉，也就是它们的源流和形成经过，以及它们的活动和发展领域。

清朝统一中国后，内蒙古东部成立了呼、哲、昭三盟。中部成立了锡、乌、伊三盟和察哈尔与土默特两个没有扎莎克（旗长）的“内属蒙古”特别蒙旗。察哈尔分为八旗四郡，土默特也分左右两翼后，合并一旗。西部则设立了厄鲁特部的阿拉善和土尔扈特部的额济纳两个旗，以及青海的蒙旗。大约在十四世纪，康熙皇帝战胜噶尔丹，统一了大漠南北。山东人航海把齐鲁文化、直隶人从古北口把燕赵文化带到内蒙东部。山西人从东、西

两口和陕北把晋阳文化带到内蒙古中部。陕西关中和甘肃人把秦陇文化带到内蒙古西部。因互相受到的影响不同，内蒙古各地区的文化在发展上也不平衡。如锡盟中部的乌珠穆沁旗接近东部文化，巴盟后套地区由于甘肃民勤（镇）人的移入也受到了西部文化的影响。我为什么不说山西文化而说晋阳文化？因为山西的文化亦分为三部分，韩信岭以南的河东文化，相当于陕西的关中文化，太行山里的上党文化和河南的豫北文化与河北的冀南文化相当近似。

民国成立后，东部有辽宁省、黑龙江省、吉林省和热河省，中部是察哈尔、绥远两省，西部毗连甘肃和宁夏两省。另一方面，东部长期受奉军统治，中部主要受晋军统治，西部受马家回军统治。以后，东部是伪满，中部是伪蒙疆，西部和后套、伊盟是蒋管区。再有，就是解放的时间也不一样，八路军首先进入大青山，到达了中部。东部是东北人民解放军解放的。西部是一野战区。因此，在写内蒙古的历史中要有所区分，因风土、民情、方言土语不一样，如东部是二人转，我们是二人台，地方戏曲是非常鲜明的。所以要分三个段落、三个部分去写。

第二个问题，内蒙古中部近代戏曲的发展情况。因为我没去过东部和西部，仅能把解放前察绥两省的事情谈一谈。内蒙古中部的戏曲有三种性质：一种是移植来的，如晋剧，由山西移植而来，最早是山西的北路梆子，以后才流行中路梆子。清朝是满族喜欢京剧，那时叫簧腔。同治年间，因西北回民起义，开来了李鸿章的淮军洋枪队和水师营驻防，随之带来了唱簧腔的徽班。民国初青和京绥路通车后，又有河北梆子、蹦蹦戏来到内蒙古中部。抗战结束后，傅作义卅五军的秦腔剧团。陕西蒲城人又带来蒲剧剧团（加演郿鄠小戏），也从后套进入呼市和张家口。这些都属于大戏，一般在城镇演唱。当时有四大商埠之称，即“东口至西口，喇嘛庙到包头。”东口为张家口，西口为归化城，喇嘛庙为多伦。商埠里经济繁荣，能养活大戏班子。内蒙古中部多系山

西移民，故大戏以晋剧为主。张家口晋剧为“下路调”，归化城和包头的晋剧为“上路调”。

内蒙古中部的广大农村，多演雁门关北的道情、耍孩儿和大秧歌三种小戏。特别应该强调一种改革剧种，如大秧歌。大秧歌传入，在土默川盛行了二百多年。土默川农村有许多业余剧团都演过大秧歌，经过当地演员的不断改革和创新，变了调，声腔、道白、特别是数板（俗称寡嘴）已经和原来的大秧歌迥不相同。这时的秧歌剧团已经星罗棋布在土默川，成为村社“文工团”，如呼市近郊有塔布板秧歌，不塔气秧歌、太平庄秧歌、五路秧歌、章圪台秧歌等等。所以，我主张应该把大秧歌分为雁门关北的“岭后川秧歌”和边疆口外的“土默川秧歌”。民国初年的土默川大秧歌剧团中还出现了不少蒙古族演员，如唱老生的蒙古有有，唱小生的蒙古壮壮和耍丑的蒙古亥亥等，都是有名的把式。

大秧歌所以在土默川扎根，是因村社不如商社富足，把庙和戏台建起，不能用高价请大戏班演唱，只好自置简单戏箱，聘雁门关北的艺人，于每年戏班“码箱”以后，利用冬闲教青少年排练，在元宵节“闹三官”（天官、地官和水官）时出台演唱，所以大秧歌和“抬搁”、“挠搁”、“担搁”等都属民间社火的范畴。当本村有了秧歌头儿以后，便不请外人担任教练，而是自己一代代流传下来，经过不断的改进，逐渐充实发展，村社秧歌班的优秀演员被领秧歌的班主吸收进专业剧团，到各村庙会上演唱。班主为了招徕观众，还在戏场上设赌，大秧歌的“写价”不高，即使村社供给米面也肯演唱，这样既省钱又热闹，为土默川蒙汉族群众所喜闻乐见，秧歌成了农村的唯一娱乐形式。我粗略地估计了一下，土默川归、莎、托、和、清五县中最少有一百多个业余大秧歌剧团，专业戏班少说也有三十多个。察哈尔地区的绥东五县和察北六县未被大秧歌完全“独霸”，那里有大同地区的耍孩儿和道情，以及宣化地区的蔚州秧歌和万泉秧歌等，跟大

秧歌争夺观众，情况比较复杂，不如土默川单纯。

土默川大秧歌在八年沦陷期间衰落，因为日伪统治的村镇，有警察署成立的“俱乐部”放赌，每天都有晋剧戏班演唱，其它乡村受土匪和国民党的游杂部队滋扰，村社支差应付各官，正月十五不敢举办社火，龙王庙停止了在夏秋唱戏，于是大秧歌剧团纷纷散班。

解放后，由于二人台短小精悍，很容易利用这一形式宣传党的方针政策，所以领导部门对二人台大力扶植。相比之下，对大秧歌未加抢救，现已听不到笛子伴奏的所谓七十二“训调”了。不过，现在赶快抢救，尚有希望。当年唱过大秧歌的人，在呼市近郊的不塔气，倘不浪、塔布板，远郊的太平庄、五路村、土左旗的章圪台，乌盟凉城县和山西崞县天子等地方，还可以找到一些七八十岁的老艺人。

如果说晋剧、大秧歌是由外地流入内蒙古中部的剧种，那么二人台才是内蒙古中部发展形成的唯一能代表地方和民族的剧种。“二人台”又叫“蒙古曲”、“打玩艺儿”、“小班”和“河路调”。它集内蒙古中部所有民歌小调和民间各种文艺形式之大成，也唯有在内蒙中部土默川的边缘，顺着黄河经萨拉齐、包头、中滩而到后套的那一特定地区，才产生了这一别具风格的小戏，并在乌拉山后和大青山后荒凉的农村流行。在武川以东传播到绥东和察北，分别为东路和西路两种腔调。解放以后，又发展到晋北和陕北，并不断地提高和丰富，也有了专业的二人台剧团。

提起二人台，可谓说来话长，我准备拟一篇专文，叙述我的采访收获和研究心得，以及其它观点和论断。这里就不多扯深谈了。二人台的形成已有百年左右的历史，在清同治末和光绪初，以至解放前，一直处于雏形状态，当初它的胚胎孕育和土默川的经济基础和社会发展很有关联，脱颖而出以后的迈步行动，也脱离不了黄河东岸土默特旗和西岸准格尔旗与达拉特旗，以及乌拉

特旗中滩和后套的地理环境。现在有人说二人台是晋北山曲的剧种，也有人说是在陕西榆林和府谷的小戏。这些地方我都去过。晋西北和陕北没有土默川的社会条件。从二人台的曲牌里边和内蒙古自治区文化局在“文革”前搜集出版的《二人台传统剧目汇编》里，都可以找到二人台是内蒙古中部剧种的有力证明。由于内蒙古中部各旗县开发的很不平衡，清时黄河沿岸的半农半牧区很少有演戏的舞台。抗日期间，那么大的后套，仅有五原北面乌兰脑包镇的关帝庙，南面四大股庙，和临河东面公中庙三处“乐楼”。二人台可以说是为了便于在牛圈场面，冬季在大伙房的大炕上以及街头巷尾土滩上表演节目，生硬逼出来的一个剧种。

我是文史工作者，对于戏曲只是爱好，仅就一些有关资料来说了点看法，也未进行系统的整理。叫我做学术报告，真是愧不敢当，希望得到大家的教正批评。

（记录整理：马宝庆）

蒙古族古代戏剧传统探源

乌兰杰

问题的提出

蒙古族在历史上究竟有没有自己的戏剧艺术形式呢？这是摆在我区戏剧界和学术界面前的一个重要问题。问题的正确答案应当是：有。每个民族都在创造着自己的历史。为了创造新的历史篇章，其必要条件是正确地描绘过去的历史。

诚然，蒙古族富有草原特色的民间艺术，其主流是音乐和舞蹈。而蒙古族戏剧这一柔弱的幼芽，由于受到游牧民族特定经济文化和历史条件的限制，长期处于萌芽状态，没有得到充分的发展，这是众所周知的事实。但是，我们不能因此就得出结论，说蒙古族没有自己的戏剧艺术传统，或者说对于蒙古人，戏剧纯粹是一种外来的艺术形式。

事实并非如此。

不是蒙古族没有创造独特的戏剧艺术形式，而是我们长期不去研究自己的民族戏剧遗产。正因如此，思想上陷入了盲目性，人云亦云，相信所谓蒙古族没有戏剧艺术传统这一武断的结论。为了对蒙古族独特的戏剧艺术有所认识，使之成为我们今天创造、发展蒙古族社会主义新戏剧的借鉴，我以为有必要从蒙古文化艺术发展史的角度，对这个问题作一番初步考证和分析。

窝阔台汗禁演“契丹戏”

从有关蒙古历史的文献资料来看，蒙古人开始接触戏剧，大约是在十三世纪三十年代。在这以前，直至十二世纪初叶，蒙古人似乎还没有自己的戏剧艺术形式。有人认为，早在成吉思汗时

代，蒙古人就有了歌剧，艺术但不知这一说法有何史料依据？

1234年，蒙古帝国的第二代君主——成吉思汗的法定继承人窝阔台汗，动用强大武力，一举消灭了金国，从而实现了蒙古人多少代为摆脱金朝残酷压迫的奋斗目标。自此，蒙古和金国之间的长期战争终于结束。蒙古高原和中原地区的经济文化联系，也因此而畅通无阻，日益密切。

在和平环境中，随着草原和内地商品交流的蓬勃发展，蒙、汉族人民之间的文化交流也顺利开展起来。在这一过程中，金朝统治时代盛行于北方的杂剧艺术，也传入了蒙古高原。我们知道，无论同本民族各类艺术形式相比，抑或是同当时世界上其他民族的戏剧艺术相比，蒙古戏剧均处于萌芽状态，尚未发展到成熟阶段，这是不容否认的事实。人所共知，西洋戏剧的历史要从古希腊、罗马时代的露天剧场算起，而我国戏曲艺术的历史，几乎比蒙古族有文字的历史还要长。事实上，中原地区汉族先进的戏剧艺术，对蒙古戏剧的产生和发展，起到了不容忽视的推动作用。

在哈喇和林城窝阔台汗的宫廷里，曾经上演过“契丹戏”——即汉族杂剧。伊朗史学家志费尼，在其名著《世界征服者史》中，曾记载下这样一段有趣的事情：“一个戏班子从契丹来，演出前所未见的奇妙契丹戏。其中一幕有各族人的场面，当中是个有着长白胡子，头上围着头巾的老头，缚在马尾上给倒拖着走。合汗（窝阔台）问这扮演的是谁。他们回答说这表示一个叛乱的穆斯林，以此士兵用这种方法把他们从乡村拖出来。合汗命令停止演出……”

志费尼是活动于蒙哥汗时期的著名史学家，他先后担任过伊儿汗国蒙古大汗阿儿浑的秘书和巴格达城行政长官等要职，曾三次陪同阿儿浑前往哈喇和林。他所撰述的有关史实，距他本人生活的时代十分接近。许多材料是他在旅途中，或在蒙古帝国的统治中心——哈喇和林城采集到的。志费尼把在蒙古宫廷中上演的

“契丹戏”称为是“前所未见”，这应该说是符合实际的。

《元史》礼乐志记载：“若其为乐，则自太祖（成吉思汗）征用旧乐于西夏，太宗（窝阔台）征金太常遗乐于燕京……”。②看来，蒙古的宫廷音乐，在成吉思汗至窝阔台时代尚不十分发达，曾征用过被征服的西夏、金朝的音乐。由此可知，志费尼提到窝阔台汗观看“契丹戏”，这同《元史》中的记载是正相吻合的。显然，自成吉思汗统一蒙古至窝阔台消灭金国这段时间内，蒙古人还没有接触过盛行于中原地区的杂剧艺术的。

忽必烈宫廷中的“喜剧演员”

1260年，忽必烈在蒙古贵族和汉族地主阶级的联合支持下，未经成吉思汗“黄金家族”的推举，于开平府擅自称帝，建立元朝。十三世纪末叶，忽必烈统治的元朝，乃是最强大的帝国。随着中国的统一和东西方经济文化联系渠道的开放，元朝的统治中心大都和上都等城市，得以迅速繁荣，并且实际上形成了当时国际贸易的中心枢纽。元代商品经济的高度发达和城市的繁荣，为我国戏曲艺术的发展创造了良好的物质条件。

在元代，蒙古族终于创造了自己的独特戏剧艺术形式。1275年，意大利威尼斯商人的儿子马可·波罗，随同他的父亲尼可罗·马可和叔父马阿飞，远涉重洋来到中国。五月，他们一行人抵达上都，受到元世祖忽必烈的亲切接见。从此，马可·波罗在中国生活了十七年。直到1292年他利用护送蒙古公主阔阔真到波斯（伊朗）的机会，踏上了返故乡的归程。有意思的是，在《马可·波罗游记》这部著作中，他记载了大都城蒙古宫廷宴会上的“一队喜剧演员”。

“宴罢散席后，各种各样人物步出大殿。其中有一队喜剧演员和各种变戏法的人，在陛下（忽必烈）面前殷勤献技。使所有列席旁观的人，皆大欢喜。”③这里，马可·波罗明确提到“一队喜剧演员”在盛大宴会上为忽必烈及其文武大臣献技。当然，

这队蒙古宫廷喜剧演员，在忽必烈面前所表演的究竟是什么样的喜剧？是歌剧还是话剧，抑或是优伶们“插科打诨”的即兴表演？这一切我们尚不得而知。但不管怎样，忽必烈时代的蒙古宫廷艺术已大不同于窝阔台汗时代了。如果说在哈喇和林城的宫殿里，窝阔台只能观看中原地区戏班子上演的“奇妙”契丹戏，那么在大都城豪华的宫廷里，蒙古人则已有了他们自己的戏剧艺术——“一队喜剧演员”了。从窝阔台汗灭金到马可·波罗离开中国，时间过去了五十八年。在这半个多世纪的岁月里，蒙古人开始创造自己的喜剧艺术，这是肯定无疑的了。

“倒喇戏”——元代蒙古族独特的歌舞剧形式

十三世纪中叶至十四世纪中叶，在这一百多年的时间里，蒙古族文化艺术出现了一个大发展、大繁荣的局面，可以说是达到了空前高潮。从各方面来看，元代蒙古人创造自己称特戏剧艺术形式的条件，已经大体上具备了。

元、明时代所编纂的一些蒙汉对照辞书里，收录了不少艺术门类常用词汇，这些十三、十四世纪蒙古语言资料，为我们今天研究古代蒙古族各种传统艺术形式，提供了宝贵的线索。例如，元初编纂的《至元译语》将“乐人”译作“那督赤”。而明初四夷馆编纂的《华夷译语》，则首次记下了“倒喇”一词。

“倒喇”，蒙语，即歌唱之意。“倒喇戏”，则是元代蒙古人所创造的一种称特的歌舞剧形式。对此，清代《历代旧闻》一书中有如下记载：“倒喇传新曲，瓠灯舞更轻，箏琵琶入破，金铁作边声。”原注：“元有倒喇之戏，谓歌也……”

一般地说，我国都许多民间小戏，起初都是从民间歌舞艺术中脱胎出来的，元代蒙古人的“倒喇戏”亦不例外。“倒喇戏”，是在元代蒙古民间歌舞形式上逐渐发展起来的一种民间歌舞剧。从“瓠灯舞更轻”之句来看，其中歌舞成份占有很重要地位。

元代“倒喇戏”所演唱的戏文，大约是一些古老的传说故事，以及关于成吉思汗的轶闻。例如，《阿尔嘎聪箭筒士的传说》、《成吉思汗的两匹骏马》、《孤独的白骆驼》等长篇叙事诗及民歌。由此可知，在历史的长河中，对某些古老的民间艺术形式说来，既没有绝对的流行，也没有绝对的失传。它总是随着时代而产生新的变化，失掉原先的某些特征。反之，某些在历史上已经失传的艺术形式，它的合理内核总是被新的艺术形式所吸收、保留下来。作为元代蒙古民间歌舞剧，“倒喇戏”确实是从历史上消失了。但是，作为民间故事和舞蹈，它的这些合理内核却以分解了的形式，继续在民间流传着。

蒙古族有一个古老的传奇故事，叫《吉尔根台·莫日根》，在现今巴彦淖尔盟一带广为流传。依据我的判断，这个传奇故事可能就是元代“倒喇戏”的戏文之一。为什么这样说呢？因为这一个不同寻常的传奇故事，跟普通的蒙古民间故事是大不一样的。首先，它通篇以史诗体韵文构成，很适合于歌唱。其次，它的语言风格和某些词汇，尚保留着十三、十四世纪蒙古语的痕迹。例如：

“擂起了大鼓，
大土绵队列威武。

敲起了铜锣，
小土绵闻声集合。”

这里所说的“土绵”即是指元代蒙古人的军事行政单位——万户而言。最后，至关重要的是，这篇传奇故事有一个鲜明的特点，即在传奇故事中竟有独立的插曲，一首优美的摇篮曲，随同故事一直流传了下来。

摇 篮 曲

4/4 稍慢。

巴盟 杜丽娟演唱
乌兰杰记录

33 6 | 65 3 | 12 16 | 6 5 |

吉 尔 根 台 莫 日 根 是 你 的 勇 夫 ， 宝 贝 ，

3 3 6 | 6 5 6 | 1 2 1 6 | 6 6 |

浩格森 高姓是你的母亲。宝贝，

5 3 6 1 2 | 1 6 6 | 5 3 6 1 2 | 1 6 6 |

宝贝，宝贝，宝贝，宝贝，

6 6 3 | 3 2 1 | 2 3 1 6 | 6 5 3 |

哈尔戛图 汗是你的祖父，宝贝，

3 3 6 | 6 5 6 | 1 2 1 6 | 6 6 |

哈日尼都 台吉是你的父亲，宝贝，

5 3 6 1 2 | 1 6 6 | 5 3 6 1 2 | 1 6 6 ||

宝贝，宝贝，宝贝，宝贝！

作为民间传奇故事，《吉尔根台·莫日根》为什么会有如此完美的摇篮曲呢？合理的解释应当是，它是元、明时代载歌载舞的“倒喇戏”，本来通篇都可以歌唱，这首摇篮曲只不过是整个歌舞剧中的一首插曲而已。此外，想必还有不少歌曲，只是由于年深日久而失传。今天《吉尔根台·莫日根》以民间传奇故事的形式流传下来，却很少有人知道它原本是“倒喇戏”戏文的庐山真面目了。

元末明初蒙古族杂剧作家——杨景贤

杨景贤是元末明初著名的蒙古族戏曲家。关于他的生平与创作，明初戏曲理论家贾仲明在《录鬼簿续编》中作了如下记载：“杨景贤，名暹，后改名纳，号汝斋。故元蒙古氏，因从姐夫杨镇抚，人以杨姓称之。善琵琶、好戏谑。乐府出人头地，锦陈花

营，悠悠乐志。与余交五十年。永乐初，与舜民一般遇宠，后卒于金陵。”中华民族灿烂的古代文化艺术，是我国各族人民共同创造的。在元杂剧这一艺术形式的发展、成熟和走向顶峰的进程中，蒙古族作家也作出了自己应有的贡献。

杨景贤的创作，有杂剧和散曲两部分。他的杂剧作品，据《录鬼簿续编》所载，有十八种之多。其剧目为：《西游记》、《刘行首》、《为富不仁》、《天台梦》、《生死夫妻》、《玩江楼》、《西湖怨》、《三田分树》、《待子瞻》、《偃时救驾》、《红白蜘蛛》、《巫娥女》、《保韩庄》、《盗红绡》、《鸳鸯宴》、《东岳殿》、《海棠亭》、《两团圆》。在这十八种杂剧中，只有《西游记》、《刘行首》传世。

杨景贤是我国最早把西游记传说搬上杂剧舞台的剧作家。在西游记杂剧中，他成功地塑造了大无畏的神猴——孙悟空的形象。例如，孙悟空有这样一段精彩的道白：“一自开天辟地，两仪便有吾身，曾教三界费精神，四方神道怕，五岳鬼兵瞋，六合乾坤混扰，七冥北斗难分，八方世界有谁尊，九天难捕我，十万总魔君。……喜时攀藤揽葛，怒时搅海翻江。金鼎国女子为我妻，玉皇殿琼浆咱得饮。我盗了太上老君炼筑金丹，九转炼得铜筋铁骨，火眼金睛……。”从这段文字中，我们不难看出，明代大作家关承恩的《西游记》以及主人翁孙悟空的形象，同杨景贤的杂剧《西游记》有着不可分割的渊源关系。

关于“好得格沁”

在内蒙古赤峰市敖汉旗，民间流行着一种独特的歌舞剧形式——“好得格沁”。所谓“好得格沁”，本来是形容该歌舞剧滑稽可笑的舞蹈动作。后来，“好得格沁”一词在蒙古人的概念里，就有“小丑”的含义了。由此可见，“好得格沁”的风格乃是带有“喜剧”色彩的滑稽表演。

“做得格沁”的表演形式，有单人表演，亦有集体表演，并

且多半还要戴上假面具。其节目的题材，有如下两类：一是带有民间生活风俗性的内容，如“祭火”、“祝辞”和“活佛颂”等；二是带有故事情节的表演，如“好得格沁”演员们戴上孙悟空、猪八戒等人的假面具，表演西天取经故事。应当说，这是歌舞剧形式的最早萌芽。

从我国戏曲艺术的历史来看，汉族的戏曲最初多半也是从民间歌舞和说唱艺术形式发展而来的。例如，隋唐时代的“参军戏”，就是由讽刺性的滑稽歌舞表演逐渐演变成了戏曲。我国著名音乐史专家杨荫浏先生说：“有故事情节的民间歌舞，可以参军戏和踏摇娘为例。参军戏是一种以讽刺、滑稽为主的戏曲。”从内蒙古“好得格沁”的发展趋势来看，正是处于由带有故事情节的民间歌舞向戏剧过渡的阶段。

“好得格沁”的历史是很悠久的，它的音乐风格尚保留着元、明时代的某些特点。例如：

祝 福 歌

2/4

苏田图等记录

$\underline{223} \quad \underline{55} \mid \underline{62} \quad \underline{665} = \underline{5655} \mid$

开河 平原 种庄稼 主人 哟，祝愿丰收
丰收的庄稼 堆成山，主人 哟，堆满五六块

$\underline{3552} \quad \underline{53} \mid \underline{2321} \quad \underline{656} \mid 2 \quad -$

五千石粮，呵！ 主人 哟！
打谷场，呵！ 主人 哟！

显然，这是一首带有浓郁集体舞蹈风格的曲调。它的风格特征跟古老的“安代”舞曲很相近。“好得格沁”这一滑稽表演形

式，不禁令人联想起十三世纪末叶马可·波罗在元朝宫廷宴会上所观赏的“一队喜剧演员”的殷勤献技。也就是说，我们今天所见到的“好得格沁”，是否同元代的滑稽歌舞剧有着一定联系呢？这是有待进一步考证的问题。

关于宗教剧“米拉因·查玛”

对于蒙古民族的文化发展，宗教曾产生过巨大影响，这是毋庸置疑的。十六世纪中叶，俺答汗统治土默特部时期，佛教始由西藏传入蒙古地区。从此，佛教便在全蒙古范围内传播开来，并逐渐战胜原先萨满教的抵抗，占据了统治地位。在这个过程中，蒙古族各种艺术形式的发展，同样也受到了佛教的深刻影响。这一点，对蒙古戏剧说来尤为显著。

在佛教传入蒙古初期，寺院艺术家们曾创造了一部宗教活报剧，科尔沁地区称之为“米拉因·查玛”，鄂尔多斯地区称之为“古日·查玛”。二者大同小异，故事梗概和剧中人物基本相同。“米拉因·查玛”这部宗教话报剧是寺院喇嘛们为了弘扬佛教，向蒙古人民宣传佛教教义的实际需要产生的，也是在佛教和蒙古萨满教为争夺广大群众而进行的激烈斗争中产生的。

1681年，呼和浩特锡力图召高僧——顾什·却尔吉，应喀尔喀蒙古朝克图台吉之请，将藏文《圣者米拉日巴传》一书译成了蒙文。从此，这部书便风行蒙古，成为喇嘛教的经典之一。看来，蒙古喇嘛艺术家们编创的“米拉因·查玛”这部宗教活报剧，便是以《圣者米拉日巴传》的故事为依据的。

这部宗教剧中的主人翁——米拉，亦称米拉日巴，是西藏历史的真实人物。他是一位杰出的诗人，大约生活于十三世纪。然而，在漫长的岁月中，他的事迹却被后人神化，将他苦行修炼，取得正果的种种传奇故事，演义成一部《圣者米拉日巴传》。由此看来，“古日·查玛”或“米拉因·查玛”产生的年代，大约不会早于十七世纪初叶。

“米拉·查玛”的故事梗概是这样的：有一天，打猎为生的贡布道尔吉（即白老头或善老人）和额尔勒岱（即黑老头或恶老人）率领着他们的随从——两名阿拉，两名阿斯尔，还带着两只猎狗，到深山里打猎。他们发现了两只鹿，正要放狗追逐，弯弓射杀时，从远方来了一位宣扬佛教的苦行僧米拉日巴。米拉日巴眼见黑老人和白老人围猎杀生的情景，便上前向他们宣讲佛理。白老人在佛法的感召下，顿起恻隐之心，他向米拉日巴表示，不再杀生并皈依佛门。而黑老人却不然，依旧嗜杀成性，忤逆佛理，甚至起了射杀米拉日巴的邪念。他说道：

“我有车轮般大的头颅，
山丘般高的身驱，
十庭长的发辫，
钵口般大的顶珠。
看我——
脚踩巍峨的昆仑，
搭上穿山的利箭，
射杀你这远方的僧人。”

但是，黑老人额尔勒岱虽然瞄准着米拉日巴的头部和腹部各射三箭，米拉日巴却闭目祈祷，安如泰山，利箭竟不能穿透他的袈裟。这样，黑老人才相信佛法无边，不得不改邪归正，同白老人一道皈依了佛门。于是，全剧在欢快的“奉献舞”中结束。“古日·查玛”或“米拉因·查玛”，是西藏艺术同蒙古艺术相溶合的产物。寺庙中的喇嘛艺术家们，为了更好地向蒙古人民宣传佛教而编创了这部宗教活报剧。有意思的是，鄂尔多斯地区喇嘛寺院中，“古日·查玛”里的黑老人，名字竟然叫做额尔勒岱。我们知道，额尔勒岱——这是个典型的蒙古名字，西部地区蒙古人是常用的。由此可见，黑老人额尔勒岱的形象，已经完全蒙古化了。

黑老人额尔勒岱开始则不信佛教，反对米拉日巴，最后皈依佛

们。应当说，这一特定形象是有其历史依据的。历史上，蒙古人原先信奉萨满教，曾把佛教视为异端邪说加以反对。当佛教由西藏传入蒙古后，两种宗教为争夺广大群众发生过激烈的斗争。“古日·查玛”（“米拉因·查玛”）中，黑老人的形象，正是曲折地反映了这一宗教争端的历史。

清廷禁止蒙古王公“演听戏曲”

明末清初，蒙古地区，尤其是同汉族居住地交界的卓资图盟一带，蒙古人已开始走向定居，由游牧生产劳动逐渐过渡到半农半牧。与此相适应，封建贵族们也多让子弟学习汉族文化。更有些蒙古王公，竟在王府中建造戏院，教习优伶，演听起戏曲来。但是，这一蒙、汉族文化交流的积极趋势，却被清政府所采取的民族隔离政策所扼杀了。针对蒙古王公“演听戏曲”之事，嘉庆二十年（1815年），清廷颁发了如下一道禁令：“近年蒙古渐染汉民恶习，竟有建造房屋，演听戏曲等事。此已失其旧俗，兹有习邪教，尤属非是。著交理藩院通飭内外诸札萨克部落，各将所属蒙古等妥为管束，俾各遵循旧俗，仍留心严查……”。

其实，清朝统治者本身早就率先“建造房屋”，演听戏曲，丧失了本民族的语言和习俗。例如，乾隆皇帝以吟诗作赋为高雅，而慈禧太后则酷爱戏曲，经常在颐和园戏台上粉墨登场，表演京剧，对京剧艺术的发展作出了很大贡献。但是，为了维护自己的统治，清朝统治者却“只准州官放火，不许百姓点灯”，对蒙古族采取了民族隔离政策，严令禁止蒙古人“演听戏曲”，这对蒙古族戏剧的发展是一个损失。

二人台艺人老双阳的创造

光绪初年，蒙古族艺人们首先在托克托县河口镇将“蒙古曲儿”改为带有故事情节的坐唱形式。由此以后，这种新兴的演唱形式在内蒙古西部地区流行起来。当时蒙古族著名艺人老双阳，

在民间坐唱基础上创造“二人台”，标志着蒙古族戏剧由民歌走向歌舞剧，由业余演唱走向专业化的开始。在“在二人台”剧目中，包括有《阿拉奔花》、《打后套》、《种洋烟》、《海梨花》、《牧牛》等。这些戏剧都反映了蒙古人民的生活。对于这个问题，我区著名的已故“二人台”专家苗文琦同志，在其《蒙族有无戏剧传统》一文中曾作了详细论述。

几 点 启 示

通过上述，我们可以毫不含糊地说，蒙古民族在历史上创造了独特的戏剧艺术形式，有着自己古老的戏剧传统。这个结论是有事实据据的，因而是正确的。那么，我们对蒙古族戏剧发展的历史作了一番回顾后，应得出哪些有益的启示呢？

（一）从经济条件上看，蒙古族戏剧的产生和发展，是蒙古人由游牧生活走向定居，由单纯而脆弱的畜牧业经济走向多种经营，商品生产高度发达，中心城市得以繁荣，蒙古族城市居民相对集中的产物。早在两千多年前，司马迁对匈奴人的生活方式作过如下描述：“逐水迁徙，无城郭常处耕田之业。然亦各有分地，无文书，以言语为约束。”确实，作为我国北方游牧民族，蒙古人长期过着跟匈奴人差不多的流动生活，没有中心城市，没有自己的文字，没有相对稳定的“耕田之业”。这一切，对戏剧艺术的产生和发展是十分不利的。蒙古人所从事的畜牧业生产，其本身是依赖于市场交换的商品生产。因此，蒙古人在历史上向来重视同中原地区以及西域各国的互市贸易关系。但是，这样的商品交换，却只能通过一个民族同其他民族的经济交流才得以实现，而在蒙古族内部，这种至关重要的商品交换则是极不发达的。从这个意义上说，蒙古人所从事的商品生产是脆弱的，不完全的。在蒙古族所创造的各种艺术形式中，戏剧艺术之所以长期得不到发展，其主要原因盖在于此。

然而，蒙古社会的发展，自成吉思汗统一蒙古诸部直到忽必

烈建立元朝，情况有了很大变化。随着元世祖忽必烈入主中原，进而统一中国，由于国际贸易的发展，蒙古高原上出现了一些闻名中外的中心城市，如哈喇和林、上都、察罕脑儿、八失别里等。这样，就为戏剧艺术的产生和发展准备了条件。于是，元代蒙古人终于创造了自己的独特戏剧形式——载歌载舞的歌舞剧“倒喇戏”。但遗憾的是，在后来的历史进程中，蒙古高原上的这些繁华城市，在民族战争和内部混战的烈火中烧成灰烬，归于毁灭。从此，蒙古戏剧得以进一步发展的物质条件消灭了，随之而来的是蒙古族戏剧艺术长达四百年之久的停滞阶段。只是到了1947年内蒙古自治区建立后，蒙古族人民在中国共产党的领导下，走上一条繁荣兴旺的发展道路，蒙古族戏剧艺术才重新获得生机，出现了蓬勃发展的局面。

（二）从蒙古民族艺术发展的特殊规律以及人民群众的审美习惯上来看，蒙古族戏剧的产生和发展是以本民族高度发展的民歌、说唱以及民间歌舞为基础的。历史上，蒙古族戏剧的几次勃兴，都没有脱离这个前提。它熔叙事民歌与民间歌舞为一炉，充分发挥蒙古族能歌善舞的优点，创造出载歌载舞的戏剧艺术形式。

我认为，蒙古族戏剧艺术发展的这一规律，对于我们今天创造和发展社会主义历史时代的新型戏剧艺术，同样具有重要意义。实际上，在新的历史条件下，蒙古族人民群众就是这样做的。例如，在1945年以后的一段时期，哲里木盟和兴安盟一带的蒙古族人民群众，把他们所熟悉的长篇叙事民歌（如《龙梅》、《诺丽格日玛》）搬上了舞台。

从原始社会瓦解时期所产生的英雄史诗，即元代传奇性古代叙事民歌，直至鸦片战争以后产生的现代长篇叙事民歌《诺丽格日玛》、《英雄陶克图之歌》等，蒙古族民歌的发展已走到了戏剧艺术的门槛。只是由于物质条件的限制，这些长篇叙事民歌才迟迟没有发展成戏剧艺术形式。由民歌和民间歌舞发展为完美形

态的歌舞剧艺术，这是自十三世纪以来就摆在蒙古人面前的重大课题。而这具有历史意义的伟大转变，只有在共产党领干下的新中国，由我们这一代蒙古族和其他各民族文艺工作者来共同完成，这是很值得我们自豪的事情。

（三）从我国各民族之间文化艺术交流的历史来看，蒙古族戏剧艺术的产生和发展，从来不是孤立和封闭的，而是在同我国各民族（主要是汉族）的密切文化交流的条件下进行的。如果说窝阔台汗征用金朝音乐，在哈喇和林城观赏杂剧，是蒙古人接触汉族戏曲艺术的早期阶段，那么，在元代，蒙古人已经创造出自己独特的戏剧艺术“倒喇戏”，同时还有不少蒙古族作家能用汉文创作杂剧。换言之，元代蒙古人在戏剧艺术领域内，可以说是取得了两方面的成就：一是在自己民族艺术的坚实基础上，创造了歌舞剧“倒喇戏”；二是有不少人用汉文创作了优秀杂剧。应当说，上述两方面的成就，是互为条件、彼此促进的。蒙古人在创造“倒喇戏”的过程中，肯定是受到了当时汉族高度发达的戏曲艺术的启发和影响。反之，蒙古民族清新质朴的民歌和民间歌舞，也必然给予汉族戏曲以推动。元杂剧中尚保存着不少蒙语词汇，而古老昆曲的唱腔，其音乐风格与蒙古民歌也颇为相近，这即是有力的证据。

蒙古族戏剧艺术，就如一棵久旱逢雨的嫩芽，在党的民族政策和文艺方针阳光照耀下茁壮成长，成长为一棵枝叶繁茂的大树，这是必然的。但是，这棵艺术幼苗的成长，只能是扎根于蒙古人民生活的肥沃土壤，并从自己民族艺术的长河中汲取营养。从宏观上说，我国北方游牧民族创造了灿烂的草原文化，蒙古人所创造的各类艺术形式则都是这一草原文化的组成部分。自匈奴人于公元前三世纪登上蒙古高原广阔历史舞台以来，中经鲜卑、突厥、室韦、契丹直至蒙古，草原艺术的发展在历史上经历了三个具有世界意义的高峰。原始舞蹈是第一高峰。在我区连绵千余里的阴山岩画中，我们的祖先留下了极其丰富多彩的舞蹈艺术资

料，这堪称是世界文化史上的奇迹之一。第二个高峰是英雄史诗，蒙古人由无阶级社会走向阶级社会过渡时期所创造的巨大英雄史诗，如《托希班德》、《江格尔》，即是其中的名作。第三个高峰是草原牧歌。蒙古民族所创造的草原牧歌，是草原艺术发展史上的又一高峰。诚然，世界上的游牧民族很多，他们各自创造了独特的文化艺术。但是，创造出象蒙古草原牧歌那样具有浓郁草原生活气息，足以代表游牧民族特点的民歌形式，恐怕还不很多。那么，我们是否可以这样设想，草原文化发展的又一个高峰，就是北方游牧民族独特的戏剧艺术形式呢？从蒙古族来说，在历史上形成的三个艺术高峰的基础上，通过我们这代人或者经过几代人的努力，能否把蒙古族的戏剧艺术推向这第四个高峰呢？这是我一个大胆设想。

蒙旗“十八班”史话

王 玫 星

清代乾隆时期，科尔沁、巴林、奈曼、敖汉、土默特，喀喇沁（左、中、右）、翁牛特等四十九旗蒙古王公贵族既受皇帝恩宠、又授藩封爵禄，享乐之余，效法朝廷宴享宫戏的规制，先后有十八旗建立了王府戏班，即所谓蒙旗“十八班”。

“十八班”的艺伶大部分是口里、口外民间班社的成员，有的是选招本旗懂音律的蒙、汉艺伶入班，统称“旗班”，宫称“王府班”，其中最有名的是：土默特旗的庆和梆子腔班，执事山药红；巴林旗的双盛梆子腔班，执事是小诸葛贯三福；喀喇沁旗的二义晋腔梆子班，执事是活关圣江永昌（该班以唱关公戏拿手）。“十八班”中的艺伶多会百戏（魔术、走丝、跳索、舞剑、举鼎、喷云、降雨、划地成川、起死回生之术）。“十八班”大部分在宫中不能单独承应戏差，在避暑山庄仅有百戏和“什榜”乐队承应上演，能承应戏差的只有庆和、双盛、三义三班。

“十八班”每年都来热河承德避暑山庄清音阁、万树园、一片云演出。因此，避暑山庄的演戏活动民族成分扩大了，使各剧种、音腔、技艺上进行了直接的交流。

蒙古王公为适应宫中演戏活动，于皇帝面前陈议，选派“十八班”中的优伶、乐工到清廷南府——和声署学戏，得到了皇帝允准，于是梆子腔艺伶进入了南府——自然也就把梆子腔的戏目

和伎艺带入了南府。南府的内、外学艺伶原都是昆、戈艺伶，因此也学到了梆子声腔的戏目和伎艺。

乾隆四十年（公元1775年）左右，京师盛行徽班所演的戈腔，当时士大夫阶层听厌了戈腔音乐的喧闹，所以一时梆子腔、秦腔逐渐兴盛起来①。“十八班”的艺伶感到行艺不孤了，又吸取了京中昆、戈、秦腔、梆子腔的精华，大长其能。

但在皇帝御前陈伎是否能行，艺伶们心无主见。因南府演戏一向都是昆腔，间或有少量戈腔，皇帝及诸王公朝臣是否能欣赏梆子腔，实费斟酌。于是由庆和班山药红出首，向土默特杜棱郡王陈述②（郡王是元大将阿术之裔，清帝非常器重），得到了郡王的准许，“备陈梆子、秦腔于塞宴御前”。于是，山药红相约各班去南府学戏艺伶，回旗后日夜整饰行头，排练技艺，以备热河避暑山庄塞宴陈奏。郡王又命人到各旗王府相约于皇帝七旬寿辰大献其戏，各旗王公、贵族、贝勒、额駙无不赞助。

这样，使得口外各旗、县唱秦腔、梆子腔成为时兴。口里的民间梆子戏班，也来口外度淡季，口外一时出现一派升平歌舞的景象。

王公诚献戏 和坤横阻拦

乾隆四十四年（1779年）“万寿节”前，蒙旗“十八班”，四十九旗的“什榜”乐、“布库”手（摔跤手），“教骠公”（驯马能手）等，齐集热河喇嘛寺北，搭起蒙古包连绵数里。

土默特旗杜棱郡王约定各旗王公、贵族到避暑山庄勤政殿值庐房，见和坤中堂，商议如行“万寿礼”，并请准蒙旗“十八班”献戏等。和坤当即推说：“待奏明皇上，求祈恩准方可陈奏。不然，若有违家法祖制之处，卑职实难担待，与诸位王爷也多有不便。”

制八月十日早朝班，乾隆皇帝处理政务之余，在勤政殿命传事太监阿宝传和坤来见。皇上问：“蒙古藩封诸王公都到齐了吗？”和坤答：“奴才回皇上话，四十九旗王公、额駙、贝勒、台吉等，俱已到齐，奴才已经安排了馆驿。各部藩封王公、台吉、土司也俱已到齐，朝廷内外大臣、督抚官员也伺候着呐，奴才恳请圣谕。”皇上说：“这还有何谕裁呢，照原例行万寿礼就是啦。明日正宫门前设座，近支亲王作陪，宣召各部藩封王公人等，由理藩院引领行礼，礼毕五福五代堂赐食，清音阁赏戏，入夜万树园观火戏，塞宴照常。”和坤一听赏戏，忙奏道：“启奏皇上，三十九旗王公已备秦腔梆子戏，为皇上万寿祝福。奴才想，梆子腔乃‘花部’，其声嘈杂，也多是街巷鄙猥之词，有碍宫中喜庆大雅，恳请圣裁，但得恩准，方可陈奏。”乾隆一听很生气：“四海升平万民呈欢，里巷歌舞足表民意，况诸王公添筹助兴以表其诚，尔等岂可拒之陈奏！”和坤忙叩头道：“奴才之罪，尊凭圣裁。奴才即刻传旨陈奏。”

山药红原是礼部某官员的儿子，就因在京师嗜好唱梆子腔、秦腔，结交艺伶，而被其父逐出宅邸，断绝关系。后来，投易州皇陵守备寄居从其好，众艺伶送号“山药红”，又经挚友投杜梭郡王的戏班。他听说皇上恩准到避暑山庄献戏，立誓定在御前陈奏梆子腔，一则迎合郡王旨意，好执其名行艺；二则破除“雅、花”部的禁界（宫廷的昆弋为“雅部”，其他即“花部”），使各腔争胜梨园当即邀集诸班执事、艺伶、乐首，传旨备陈。又嘱托说：“要争蒙旗之名，要赌声腔之气。”是年八月十三日，备陈《朱砂痣》、《秋胡戏妻》，前者是梆子腔戏目，后者是杂剧移植的秦腔戏目，检验了行头、把子、乐器，无不妥当。

八月十三日卯时（七时许），各王公、勋臣、贵族、藩封诸部王公、贵族及外国使节，相继来到福寿园（皇家典仪剧场），恭候皇帝驾到。稍顷，正宫门首南府乐班高奏《仰天恩》、《水龙吟》，领班太监传下：“万岁爷起驾啦，恭候请安呐！”话音刚

落，早有前导执事太监进入福寿园，礼宾太监高唱：“万岁爷驾到！”，各王公、贵族、朝臣人等，在福寿园排班跪迎。皇上由勤政殿降舆，由两名常随太监扶持，掌皇太监和秉笔太监伴驾，从福寿阁正门进入福寿园。即时《丹陛大乐》高奏，皇帝从丹陛左步出，节仗队早已排列在福寿阁阶前的两侧，皇仪武亲军分别站立。礼宾太监：“万岁爷升殿，觐见谢恩，奏《中和乐》！”皇帝在丹陛前左右看过，倒也合意，转身踏御阶升上御坐。这时王公贵族、满汉廷臣、外国使节，依次到福寿阁前行碰头礼谢恩，恭请皇上万寿圣安。退出后，方由礼宾执事太监领定，依尊贵坐次入阅殿群楼看廊。

待《中和乐》止，传事太监向皇上呈上“安殿本”（皇帝看戏用的戏本），由常随太监一一替皇帝翻阅，入座的王公大臣等早已由执事太监送上茶水、糖食。当然，王公大臣等看戏的人，也要花一大笔银子，赏给太监和戏班。

清音阁乐起，开场承应戏目《金山奏乐》（皇帝的诗敷衍而成），候即是承应寿戏，戏目《佛国祝寿》，这是南府——和声署的陈奏。随后是宫廷戏目《法官雅奏》和《九九大庆》的两个戏目。

过后，法号常鸣，“什榜”乐队高奏，土默特郡王携四十九旗王公贵族向皇上呈“安殿本”，跪伏福寿阁前，早有传事太监接过呈到御前，皇帝连连点头，郡王礼毕，退入座席。

这时候，“十八班”的执事及艺伶共五百多人，身着各色丝锦绸缎，满绣平金的戏装，由山药红出首，载歌载舞从禄台、寿台和仙楼出场，以昆腔仙吕调的套曲伴唱“颂祝词”，恭祝皇帝万寿圣安。这在宫廷的昆腔大戏中，还是新鲜事，因为“承应大戏”中的“祝颂词”都是用念来陈奏的，而“十八班”却是用唱和戏曲的程式舞蹈动作来祝颂的③。

随即上演《朱砂痣》、《秋胡戏妻》。当时从梆子剧目来说，这两个戏是唱做兼具，尤其重“心功”（内在表演）。内容

并不喜悦，如果是南府，万寿节就不能演这戏。可是两个戏的内容都是皆大欢喜的结局，又是蒙旗所献，皇帝便欣然幸赏了。道白使用的是京韵，好听易懂，唱词既通俗又含蓄。“十八班”的最优艺伶同台合演，全都使出自己的拿手技艺，唱词念白，句句字正腔圆，舞台技艺落落大方，表情细致入微，腔调高亢有力，朴直明快，动人心弦。

两戏一收场，南府总管太监指挥乐班奏《中和清乐》。

福寿园两掖门，走进手捧食皿、古玩、金银、玉石、海产、洋货、什物、绸缎等的两排太监，把皇帝这些赏赐，分别送到蒙古王公贵族、满汉廷臣、各部藩封王公、勋将人等的席上，众人分尊贵先后到福寿阁前谢恩。皇上把鸿胪寺少卿赵光连和杜棱郡王留下问话：“这是什么腔？”赵忙奏对：“回皇上话，这是梆子腔，原出于秦腔。”皇上说：“好嘛，此乃悲调，易于恻怀。”杜棱郡王忙谢恩，退下。赵光连示意南府乐班奏《笙吹乐》。

“十八班”全体艺伶，忙在寿台前碰头大礼谢恩，“谢万岁爷幸赏赐誉之恩”，随即皇帝又传下话来，赏赐“十八班”三千两银子，清音阁一时鼓乐喧天，山呼万岁谢恩。

“十八班”获皇上恩准，突破官禁，用梆子腔在清音阁陈奏，并获皇帝的恩赏和赞誉。事一传开，轰动了避暑山庄内外，各族军民百姓，以至达官贵人无不为之惊异。

自从“十八班”的梆子腔进入热河避暑山庄陈奏以后，蒙古王公贵族和“十八班”艺伶不胜高兴之至，于是想在乾隆七十大寿时，也就是清音阁开光大典的日子，显示一下蒙旗戏曲和百戏的高超，以赢得皇帝和朝廷上下达宫贵人的赞誉。而艺伶们还有着自己的想法，一定要让梆子、秦腔、晋调、百戏在口外闯出一条路来，起码能获得行艺不被歧视的承允。

于是，山药红、小诸葛、江永昌等百余名艺伶被选派到北京南府——和声署学戏，当然是以王府内班的名义，不然是不能进入的。

在北京学戏期间，山药红遇到了他在京中学唱梆子腔时的名伶，要学的技艺全可学到。可是也有难处，得先学南府的昆腔戏目，适应王府的差遣，而后才能攻练梆子腔的技艺。

北京唱梆子腔，当时受到一股压力，京师督抚衙门迫于治安需要，明令禁止秦腔、宜黄乱弹（指什么调都唱）诸曲。理由是，其词淫褻猥鄙，皆街谈巷议之词，趋附日众，有伤大雅。但也有舆论支持，即虽是街谈巷议之词，易入市人耳目，其音又靡靡可听。所以终不能禁止，听秦腔、梆子腔者一时成为风尚④。

山药红、小诸葛、江永昌三人很有点韬略，他们不屈服于压力，先从南府学了昆腔戏目《醉轩·捞月》等（即梆子腔的传统剧目《太白醉酒》），为适应避暑山庄清音阁的演奏，还学了几出“承应大戏”《蟠桃上寿》、《罗汉渡海》等。这都是宫廷昆腔大戏目，角色特别多，议定先学了腔和路子，等返回口外联合演奏。

他们通过花银子，向南府总管太监通融，总算得到了昆、戈两腔的剧本（即排场本、公用本）。山药红又动用了很多人情（因原传说故事相当曲折，限于文字故从略），完全适应了在京的学戏。

“十八班”返回口外后，各旗族王公贵非常下功本赞助，艺伶们也倍下功夫苦练技艺，以备乾隆七十寿辰到热河避暑山庄清音阁演出。

这时，山药红的母亲在北京病故，派专人找到土默特旗报讯。山药红闻之大恸，他心想，我若回家奔丧，目下是艺伶，身份卑微父亲怎肯轻饶，如不回去，老母养育之恩无可报答，情理难容。正在两难之际，小诸葛闻讯快马赶来，再三劝慰之后，想出了一个两全之策，去承德府西大街聚隆烧锅（后因犯讳，改名隆兴）找曹大爷（小诸葛同乡），在承德买一处莹地，做个衣冠冢。按时祭扫，家中市巷也就无可非议了。

山药红将京师来人打发回京，暂时把母丧敷衍过去，但仍然

忧郁重重。杜棱郡王怕有碍万寿节备戏，又想长留山药红在府，即将山药红传至王府，百般劝慰，并正式授予土默特王府庆和班执事的头衔，赐丧银五百两，好马一匹。郡王听了小诸葛的主张，立刻派专差快马，到承德府西大街聚隆烧锅曹大爷处，说明来意。曹大爷见是王府专差，自然甘愿包揽此事。不出三日，在承德府韭菜沟后山，买得亩许莹地，棺木、寿衣一切俱已购齐，单等山药红执事来祭祀发引了。专差立刻快马赶回王府具报其详，山药红说定于万寿节来承德府时，承应戏差后就事办祭。

乾隆时和坤任中堂，吏政腐败，朝廷内外贪污行贿成风，凡事讲究“打关节”。外藩小戏想在朝廷庆典陈奏，自然要费一番周折。蒙旗王公为向皇帝献媚，不得不拿出银子来为“十八班”铺路，然后又通过山药红买通鸿庐寺少卿赵光连（其父挚友），百般通融才算准允奏演。还用一笔银子买通南府总管太监，在陈奏戏目时给予方便。

乾隆四十五年，皇帝七十寿辰，各少数民族的王公、贝勒、贵族、头人，西藏班禅六世喇嘛，朝鲜、安南、南掌（老挝）、缅甸等国使节，朝廷内外大臣、督抚、勋将，齐集热河避暑山庄。进贡的车水马龙绵延百里，络绎不绝。进贡的物品无奇不有，自是珍奇贵宝⑤。

“十八班”来承德府，见到热河方圆几十里地尽住的是达官贵人、绿营的亲军武备和进贡的差役骡马，无奈通过“打关节”才在文庙对面（今承德市四人沟一带）立起蒙古包住下，聚隆烧锅自然也有一番照应。此处靠近山药红所买的莹地，他抽暇一看，十分中意，只等万寿节过发引了事，便安然备戏了。

乾隆四十五年八月十三日，皇帝庆万寿，到了陈戏助兴之际，乐部大臣、鸿庐寺正卿传下话来：“王府十八班，钦定吉日已刻陈戏，恭请万寿圣安。”这是午后开场戏，一律照常规行事，不过比往年热闹，排场大得多，规制也严得多了。

山药红等人在南府（和音署）学的昆腔《醉轩·捞月》，用的

是一套仙吕调的曲子，即“仙吕后庭花”，又连用“收江南”、“七兄弟”、“梅花酒”、“上马京”等五支曲，他已在京请教，仙吕调按调性和用器，演奏效果应该是清新绵邈的，于是他找了奏腔的二六板式，使他们溶合起来，表现李太白的刚毅、潇洒，防止把他演成醉汉，而又不失戏里的真实生活。

照例，事先进呈“安殿本”，介绍戏目内容：诗人李太白，夜饮轩中，不觉酒醉，信步庭中纳凉，见庭中池月相映生辉，醉意正浓，投池捞月，恰遇池中潜听太白醉吟的白龙，欲借池水进往水晶宫，李太白不依，乘龙背驱其上天。

山药红扮太白，扮相和官中昆腔无二，博土巾三尺展，深蓝官衣长水袖，洒金檀扇白厚底，三缕长髯素彩裤。开场照例：大乐拜殿到寿台前念“祝颂词”，山药红胸有成竹，用尽全身技艺，用北韵一气念完“祝颂”，清晰明快，立刻引起皇帝的倾注，放下“安殿本”静听起来。

当唱到“出轩纳凉”一段，小诸葛利用百戏和幻戏的技艺，从寿台五地井，以不同角度用水盆、腊烛、镜子，反射出池中的月色光波，李太白形成错觉，投池捞月。五地井反射出水月相辉的粼粼波光，一时又水花四溢，激波荡漾，李太白载舞其间。乘龙上天时，巾展、水袖、髯口、衣摆均紧随风飘动，用以上功夫表现风向和风速，据说是用《走雪山》苍头甩髯的一套技艺提炼而成。时而好似迎风扑面，时而恰如逆风千里，使看戏者如身临其境。再加上他用梆子腔韵脚，溶化在昆腔之中，北韵京腔（并非今京剧）念白，使看戏的皇帝和王公贵族耳目一新，沁心爽神，外国使节也无不称奇。

八月十四日，开场就是“十八班”向皇帝献寿戏《蟠桃上寿》，他们在山药红、小诸葛、江永昌等的合作下，巧妙把百戏的技巧揉合在自己的演技中。据传史说，他们动用六百多梆子腔、秦腔、晋腔梆子、百戏、幻戏的艺伶来演出。

原戏是一套中吕调曲子，不适应禧庆大雅，故又按剧情选用

了正宫“白鹤子”、“滚绣球”、“端正好”、“沉醉东风”等曲，使戏显得雄壮，再加梆子腔韵的甩尾揉合其间，其音细出明快，典雅凝重。

开场：秦大乐，福、禄、寿三台所有角色（王母娘娘、天神、龙王、仙官、玉女、金童、功曹、揭谛等）出场行至台前，向皇帝念完“偈词颂祝”以后，行拜殿礼。

福、禄的角色，走“圆场”转回“倒卷帘”，各自下场门下。寿台角色随上两台角色走“圆场”伴唱起舞，待终曲上两台也净场，各角走“倒卷帘”下场。

福台：王母娘娘内唱“搭腔”。禄台：四天王、四值功曹、二十四揭谛出场，至台前成一排通名，转身走“挖门”成八字形排班，九十六仙官随即从禄台出场，至台前通名、唱曲、冲开成四字形、起舞、曲终侍候。

福台：十二供养随曲出场，后走“挖门”甩开，引少玉女、少金童上场，玉女队首引全场走“倒卷帘”，摆开“挖门”侍立，四仙女引王母娘娘上场，至台前通名，唱归坐，福台、禄台众角色各自在本台面里，归一排参拜王母娘娘。

福台：王母娘娘明发懿旨；仙桃祝寿……众唱送王母娘娘下场，众“挖门”下场。

禄台：众角色随福台唱曲，起舞，曲终走“圆场”成一排面里，恭送王母下场后，乐大作，做行雨布春科。曲终“挖门”下场。

重开：八部龙神，由六十四水族兵将引上，作奉法旨行雨科，龙神布行雨令，水族兵将走“倒卷帘”，由禄台搭梯引八部龙神下至仙楼，水族兵将由仙楼四搭梯再降至寿台。

寿台：唱、舞起、走“挖门”，八字排开，曲终，龙神从仙楼布降雨令，三条巨龙由寿台天井而降（龙头模型），口喷甘露，寿台刹时细雨蒙蒙，众水族兵将载歌载舞其间。

曲终，八部龙神，水族兵将顺搭梯返仙楼下场。

重开：寿湾四仙官引四天，王四十八仙女上，走“大圆场”，唱，走摆开“挖门”，成两行八字双队排开分侍，曲终。五地井徐徐上升五篮仙桃，众仙歌舞其间，其中一仙官便吃仙桃一枚：待曲终，他已吃完，将桃核掷地做埋土科，当众仙查桃对数时，已不够七十枚。众仙、天王做寻桃科，是时仙官所埋桃核，从地面腾然而升，青枝绿叶果实累累。众仙忙做摘桃填寿科，仙桃越摘越多，众仙齐摘不败，寓意“万寿无疆”。

这次陈奏的两个戏目，引起了皇帝的注意。在间歇赐食、赏赐王公贵族和外国使节时，领赏者渐次到福寿阁谢恩，皇帝命传事太监把乐部大臣张昭、鸿胪寺少卿赵光连传来。皇上问：“这是什么腔？”张对：“这是土默特旗王府等十八班的梆子腔。”皇上又问：“梆子腔何来戈腔，忽又昆腔？念唱韵白皆通，听得甚清，用不着‘安殿本’相对。”赵答：“回皇上话，此乃王府执事试学（有意提高山药红的身份），能否合宜，请皇上明鉴。”皇上说：“此旗彼地各有所好，况士非一人，各专其功，庆升平盛世各献其能，朕见此乱弹梆子腔，亦未必不可行。”张、赵同答：“蒙皇上明鉴恩准，王府所传戏班可陈奏大内。”皇上说：“尔等就办去吧，朕看一次梆子腔了，似这等乱弹梆子腔到是初赏，特传你们来问个明白。传下去，赏这个乱弹梆子班三千银子，其他一应照例给下去就是了。”张、赵谢恩退下。

顷刻间，清音阁三层大戏台，跪满南府内、外学（演员）及蒙旗“十八班”艺伶等众。官乐大奏，众向皇帝三叩谢恩。

“十八班”艺伶人等各在台上（艺伶人等按规矩不能到台下），随本旗王爷身后，再次叩谢赐名乱弹之恩。皇帝乐了：“曲虽乱弹，腔即梆子，也对着呐！”

山药红等“十八班”艺伶在清音阁的演出在我国戏曲发展史上起过一定的作用。“十八班”后来长期在口外行艺，促进了戏曲交流，把宫廷艺术传到了民间，在口外首先突破了“花、雅”的官禁。在当时的社会条件下，这是有一定积极意义的。

①清昭槎：《嘯亭杂录·烟兰小谱》：“秦腔首倡于京师，其继之者如云。”其时为乾隆三十九年，正是山药红学秦腔及梆子腔时，可见传史有证。

②《嘯亭杂录·元裔之多》：“惟喀尔沁，土默特二部浩姓乌梁哈，为元大将阿术后。”

③“祝颂词”即指“承应戏目”中所有的神佛、玉帝、仙官等一切角色，都必有向皇帝跪行大礼的情节，同时向皇帝念功歌德的“祝颂词”，充分说明封建统治者利用文化艺术麻醉、统治人民的本意。

④《嘯亭杂录·秦腔》。

⑤《中国通史简编》、《燕岩集》、《朝鲜李朝实录中的中国史料》都有类似记载，与传史同。

喀喇沁旗王府戏班

李 书 一

赤峰市喀喇沁旗那尔村中学，是原喀喇沁王府。当年院内曾建有戏楼，名曰燕贻堂，位于后院二层楼上。

喀喇沁王旺都特那木吉勒，从北京聘请京戏名角来王府培训戏班子，戏班子有四五十人。这个戏班子是业余性质的，上午劳动，下午学戏，晚上唱戏给旺王听，由戏剧教师教戏掌执鼓板，旺王手捧戏本子，边看本边听唱，谁唱错了，轻则罚款，重则挨打。

燕贻堂与其说是戏园子，莫如说是大狱。差官、差役们在几年的学戏和演戏过程中受尽了折磨。

据当年王府老人回忆，唱黑头的汪八月，在《芦荡》里扮张飞，自报家门时把“张飞”说成“张灰”，旺王用念经的铜器“握其拉”，击汪八月后脑，当即流血不止。

白音图唱《锯大缸》唱颠倒了句子，唱成“打了旧缸新缸赔”，旺王当即恼怒，把白音图责打一顿。

王劳道唱戏嘴张的不够大，声音不够宏亮，旺王命差役把他下巴摘掉。

白音图门唱老生，走的步子不对，旺王叫差役把他的腿劈了。

演员六十六不堪其苦，逃出王府，被抓了回来，眼睛被旺王刺破，并洒上生石灰。

演员李根柱被旺王把头皮用烙铁烫伤。

据喀旗油印及手书文史资料云，旺王是喀喇沁第十四代王爷，

生于一八四五年，歿于一八九八年，他通晓蒙、满、汉、藏四种文字，擅长画竹兰，性情残忍，生活糜烂。他的儿子贡桑诺尔布，一八九九年袭王位。

贡王一改父王暴政，对旗民，差役实行德政。他解散戏班子，用戏班子经费办了学堂，办了崇正文学、守正武学和毓正女学。

当年演戏和听戏的都已作古。戏楼燕貽堂还在。倘能继续存留下来，于今人，于后人都是教益非浅的，至少可以告诉人们，本应与娱乐在一起的戏曲，当年曾经是与血泪在一起。我们编撰内蒙古戏曲志，把燕貽堂载入是不无意义的。

内蒙古戏曲活动大事记

(1947年——1966年)

1947年

5月1日，内蒙古自治区人民政府在乌兰浩特成立。

1948年

中共中央东北局召开党的文艺工作者会议，内蒙古自治区派周戈、刘佩欣等参加了会议。会后，内蒙古工作委员会对内蒙古的革命文艺运动作了四点指示：

- 1 执行党的文艺政策，推广新文艺运动；
- 2 培养文艺干部；
- 3 发扬蒙古族的优秀文化；
- 4 创造民族的新文艺。

1949年

5月15日，内蒙古文协筹委会成立。勇夫、尹瘦石、周戈、秋浦、布赫、孟和、额尔敦陶克陶、陈清漳、墨子清等九人为筹委会委员，勇夫为主任，尹瘦石、周戈为副主任。

7月5日，内蒙古文协筹委会主任勇夫、副主任尹瘦石、周戈等代表内蒙古自治区出席在北京召开的全国第一届文代会。勇夫代表内蒙古自治区向大会致词并献了旗。

9月19日，绥远省和平起义。

11月，内蒙古自治区文协会议在张家口召开。出席会议的有来自呼伦贝尔、哲里木、昭乌达、锡林郭勒各盟以及部队、内蒙古文工团、内蒙古日报社、内蒙古画报社等单位的百余名代表。文协筹委会主任勇夫致开幕词，副主任尹瘦石等传达全国第一届文代会精神。内蒙古党委宣传部长权星垣就全区文艺工作的领导和组织等方面的问题作了报告。

1950年

10月1日，《内蒙古文艺》创刊。

11月20日，《内蒙古文艺》蒙文版创刊。

11月25日，内蒙古民间艺人代表会议在张家口举行，代表二百多人。出席大会的来宾有：全国民研会代表马可、全国音协及中国音院代表陈振铎、察哈尔省文教厅代表吴越、察哈尔省文联代表佟坡等。内蒙古人民政府主席乌兰夫出席大会闭幕式并讲了话。

12月26日，绥远省文联筹委会成立。

1951年

绥远省文化局举办民间艺人学习会。

4月16日，绥远省人民政府主席杨植霖在民间艺人学习会上作题为《二人台翻身》的报告。

1952年

5月，内蒙古文艺界开展整风运动。

绥远省文艺界集会，纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表十周年，开展文艺整风运动。

1953年

3月14日至20日，绥远省民间艺术会演在归绥市召开。

4月，二人台艺人刘艮威、高金拴、刘全、任万宝、王富生、赵四、张来运等，代表绥远省出席全国民间音乐、舞蹈会演，演出了经过整理改编的二人台传统剧目《打金钱》和《走西口》。中央人民广播电台和绥远省人民广播电台录制了《走西口》。会演期间，刘全向东北代表学习二人转的要手绢表演技巧。

5月，绥远省二人台前进实验剧团成立。

9月23日，刘启焕、韩燕如、张士耕等代表绥远省文化局出席在北京召开的全国第二届文代会。

内蒙古自治区派周戈、尹瘦石、布赫、赛拉西、勇夫等出席在北京召开的全国第二届文代会。

9月21日，绥远省民间艺人演出队参加以贺龙为团长的第三届赴朝慰问团启程出国，由姚士英带队，成员有刘艮威、刘全、赵四、张挨宾、周治家、高金拴、任万宝等。

1954年

5月，据中央关于蒙、绥合并的指示，绥远省划归内蒙古自治区辖属，首府迁至呼和浩特。

10月20日至27日，内蒙古自治区召开第一届文代会。

12月，中国京剧团来呼和浩特演出，演出剧目有《闹天宫》、《四杰村》、《失空斩》等，主要演员有高玉倩、王鸣仲、景荣庆、江世玉等。

1955年

8月，中国唱片公司将刘艮威、刘全、顾小青演出的《走西口》、《打金钱》灌制成唱片。

10月，内蒙古自治区第一届民族民间音乐、舞蹈、戏剧观摩演出大会在呼和浩特市举行。

1956年

1月19日，呼和浩特市二人台前进实验剧团改为国营，并更名为呼和浩特市民间歌剧团。

1月24日，呼和浩特市永新实验晋剧团改为国营，更名为呼和浩特市晋剧一团。新蒙实验晋剧团改名为呼和浩特市晋剧二团。和平剧团改名为呼和浩特市民间歌剧二团。

5月，北京市京剧一团来呼和浩特市演出，演出剧目有《武松》、《九江口》、《夜走麦城》、《林冲夜奔》等，主要演员有李万春、李庆春、李小春等。

7月20日，李桂云率北京市新中华河北梆子剧团来呼和浩特市演出，演出剧目有《花木兰》、《御河桥》等。

9月14日至15日，内蒙古党委邀请文化科学界代表座谈，讨论贯彻“百花齐放，百家争鸣”方针问题。座谈会由内蒙古党委宣传部长王文达主持，宣传部副部长阎素、内蒙古文化局局长张淑良等在会上发了言。

10月22日至30日，内蒙古文化局召开全区剧团团长会议。会议总结了全区几年来的戏曲工作，制定了今后的计划，明确提出要努力挖掘戏曲遗产，大胆开放剧目，发扬艺术中的民族特点，积极关怀艺人生活。会议还传达了全国第一次戏曲剧目工作会议精神。

1957年

2月15日，内蒙古文化局及呼和浩特市文化局邀请呼和浩特市部分文艺工作者举行座谈会，讨论“二人台向什么方向发展”的问题，会议期间观摩了呼和浩特市民间歌剧二团演出的《拜月记》和《搜书院》。

3月，厉慧良率天津市京剧团来呼和浩特市演出，演出剧目有《长坂坡》、《陆文龙》等。

4月，中国京剧院四团来呼和浩特市演出，演出剧目有《大四杰村》、《雁荡山》、《荒山泪》等，主要演员有李丽芳、班世超、李鸣盛等。

5月3日，为庆祝内蒙古自治区成立十周年全区文艺作品评奖揭晓，获奖作品共132件，其中戏剧作品20件。二人台《走西口》（席子杰、霍世昌等集体整理）、《探病》（苗文琦改编）获二等奖。晋剧《打登州》（席子杰整理）、《青螺》（曾绍灵改编）、《紫金锤》（陶然整理）、《女状元》（席子杰整理）、二人台《顶灯》（苗文琦整理）、《挑菜》（于瑞卿、刘拉拉、董舒等集体整理）、晋剧《二英记》（张文秀改编）、《拜闺门》（于志乾改编）、《扫秦》（丁耀辰、潘俊卿、陶然改编）、《嘎达梅林》（李赐创作）、二人台《小寡妇》（于瑞卿整理）、八角鼓《对菱花》（关润霞整理）、京剧《游院》（黄式贞、朱子鸣改编）、晋剧《打鸾驾》（张文秀、陶然改编）、《鸳鸯被》（陶然改编）等获第三等奖。

5月21日，小白玉霜、魏荣元、席宝昆等率中国评剧团来呼和浩特市演出，演出剧目有《小女婿》、《秦香莲》等。

6月1日，内蒙古文化局、内蒙古文联、内蒙古群艺馆、内蒙古日报社、呼和浩特市文化局继续联合召开座谈会，讨论“二人台向什么方向发展”的问题。

7月，内蒙古文艺界反右运动开始。

11月25日，内蒙古自治区第一届戏曲观摩演出大会在呼和浩特市召开。

11月，荀慧生率团来呼和浩特市演出，演出剧目有《红娘》、《卓文君》等。

12月，尚小云率团来呼和浩特市演出，演出剧目有《福寿镜》、《汉明妃》等。

1958年

3月，天津市越剧团来呼演出，演出剧目有《追鱼》、《落绣鞋》等。

4月25日，青岛市京剧团来呼和浩特市演出，演出剧目有《十老安刘》、《杨家将》等，主要演员有言少朋、张春秋等。

5月23日，李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳等率中国京剧院一团来呼和浩特市演出，演出剧目有《野猪林》、《白毛女》、《将相和》等。

5月23日，呼和浩特市民间歌剧团进京演出。演出期间，乌兰夫在颐和园接见并设宴招待全体演职员，苏谦益、杨植霖和奎璧等领导同志陪同接见。

1959年

1月15日至21日，中国京剧院二团来呼和浩特市演出，演出剧目有《猎虎记》、《除三害》，还有马少波创作的反映内蒙古人民生活的现代戏《白云红旗》，主要演员有李和曾、张云溪，张春华、高玉倩等。

2日，呼和浩特市民间歌剧一、二团合并为呼和浩特市民间歌剧团，并抽调部分演员支援包钢建设。

7月5日至21日，内蒙古自治区专业艺术表演团体会演在呼和浩特市开幕，参加这次会演的有十三个专业艺术表演团体，共九百余人。会演期间，内蒙古自治区政府副主席哈丰阿、孙兰峰、王逸伦，党委书记王铎，宣传部长胡昭衡，统战部长吉雅泰等接见了全体演员。

6月，由中国戏剧家协会主编、内蒙古自治区文化局编辑的《中国地方戏曲集成内蒙古卷》出版发行。

8月15日，俞振飞、言慧珠率上海市戏曲学校来呼和浩特市慰问演出。乌兰夫、苏谦益、杨植霖、哈丰阿、王逸伦、王铎、胡昭衡等自治区党政领导同志观看了《墙头马上》和《游园惊梦》。演出团在呼和浩特市期间，游览了昭君坟，观看了民族歌舞演

出，与内蒙古歌舞团和内蒙古民族剧团进行了艺术交流。

1960年

4月16日至21日，内蒙古文化局召开全区首次民族戏剧座谈会，内蒙古文化局副局长布赫在会上作了题为《把民族戏剧工作推向更新的阶段》的发言。会议期间，内蒙古民族剧团、哲里木盟和昭乌达盟演出队分别演出了《草原烽火》、《陶格特胡》、《达那巴拉》、《浩得格沁》等剧目。

5月5日至12日，内蒙古自治区宣教会议在呼和浩特市召开，内蒙古党委书记王再天和胡昭衡在会上讲了话，亢文彬、康翠玲等戏曲演员在会上被选为先进工作者。

5月24日，中国戏曲学校京剧科毕业生来呼和浩特市巡回演出，乌兰夫、杨植霖、奎璧、王铎、王再天、孙兰峰等自治区党政领导同志观看了他们演出的《三岔口》、《碧波潭》等剧目，并接见了全体师生。

6月25日至30日，内蒙古文化局、呼和浩特市文化局联合举办文艺演出，参加“反对美帝侵略，坚决解放台湾，保卫世界和平”宣传周活动。内蒙古曲剧团、呼和浩特市晋剧团，内蒙古京剧团参加演出。

7月，内蒙古曲剧团正式成立。

7月30日，武汉市京剧团来呼和浩特市进行慰问演出，主要演员有高盛麟、关正明等，演出剧目有《夜走麦城》、《挑滑车》等。

8月15日，内蒙古京剧团正式成立。

10月，上海市合作越剧团来呼和浩特市演出，演出剧目有《王老虎抢亲》、《鱼灯记》等，主要演员有毕春芳等。

10月26日至30日，广西民间歌剧团来呼和浩特市演出《刘三姐》。

11月，内蒙古河北梆子剧团正式成立。

12月10日至18日，内蒙古第二届文代会在呼和浩特市召开。

1961年

4月，尚小云率团再次来呼和浩特市演出，演出剧目有《赛花》、《钟离春》等。

4月，二人台剧目《走西口》、《卖碗》由内蒙古电影制片厂拍摄成戏曲片。《走西口》由二人台艺人刘良威、班玉莲主演，《卖碗》由韩世五、成以仁、乔玉莲主演，导演恩和森。

4月，内蒙古戏曲剧院成立，院长金启先，副院长陈清漳。

10月17日，内蒙古部分文艺工作者与来呼和浩特市演出的中央乐团举行艺术交流会，二人台艺人刘良威，刘全在会上演出了《走西口》、《打金钱》。

12月2日，山西省青年晋剧团来呼和浩特市演出，演出剧目有《挂画》、《打神告庙》等。

1962年

5月1日，中国京剧院四团来呼和浩特市参加庆祝内蒙古自治区成立十五周年演出活动，主要演员有杨秋玲、吴玉璋，俞大陆等，演出剧目有《杨门女将》、《天门阵》等。

5月，由胡昭衡主持，内蒙古二人台艺术调查委员会整理编辑的《二人台传统剧目汇编》（共七集）出版，共收255个剧目（其中包括码头调，顺口溜），141个由老艺人口述，114个是1954年以前挖掘整理并于1962年又经老艺人校正的。

6月12日，李万春率团由西藏调入内蒙古，在呼和浩特市乌兰恰特举行首场演出，演出剧目有《三岔口》、《桑园会》和《古城会》。乌兰夫、孙兰峰、奎璧、王铎等自治区党政领导同志观看演出并接见了全体演职员。

6月29日，内蒙古文化局、内蒙古文联等单位联合举办的全区剧本评奖揭晓，京剧《巴林怒火》（编剧孙珑）、二人台《卖碗》（韩世五改编）等获奖。

7月7日，内蒙古文联剧协举行戏剧座谈会，在呼和浩特市的部分演员和导演应邀出席。

10月27日，天津市越剧团来呼和浩特市演出，演出剧目有

《红楼梦》、《文成公主》等，主要演员有裘爱花、邢湘麟、章飞飞等。

1963年

4月，内蒙古青年京剧团与包头市京剧团合并，改为内蒙古艺术剧院京剧团。

6月，内蒙古文化局和内蒙古文联联合组织第一批农村、牧区文化工作队，由内蒙古文化局副局长布赫、席宣政率领，分别深入昭乌达盟、锡林郭勒盟为农牧民演出。

10月，内蒙古文化局和内蒙古文联联合召开座谈会，讨论戏曲界进一步贯彻执行“百花齐放，推陈出新”方针的问题，自治区戏曲剧团的编剧、导演、演员以及戏曲教育工作者等三十多人出席了座谈会。内蒙古党委宣传部副部长阎素出席座谈会并讲了话。

10月17日至26日，内蒙古文联二届二次扩大会议在呼和浩特市举行，乌兰夫、哈丰阿、王再天、胡昭衡等自治区党政领导同志接见了全体代表并在会上讲了话，会议讨论了关于正确对待民族文化遗产和发扬内蒙古文艺的民族特点和地区特点等问题。

11月23日至12月2日，内蒙古文化局在呼和浩特市举行全区二人台、二人转观摩演出大会。

12月4日，魏喜奎率北京市曲剧团来呼和浩特市演出，演出剧目有《杨乃武与小白菜》等。

1964年

6月，内蒙古艺术剧院京剧团参加在北京召开的全国京剧现代戏观摩演出大会，演出反映蒙古族牧民现实生活的剧目《草原英雄小姐妹》。周恩来、李先念、陆定一等党和国家领导人观看了内蒙古代表团的演出，接见了全体演员。

1965年

1月，内蒙古文化局发出通知，号召全区各专业表演艺术团体学习乌兰牧骑。

3月25日至4月30日，内蒙古自治区现代戏观摩演出大会在呼和浩特市举行，参加演出的有自治区直属戏曲团体和各盟市代表队26个，演出了京剧、评剧、晋剧（包括北路梆子）、二人台、二人转、曲剧、秦腔、眉户等8个剧种的剧目。自治区政府主席乌兰夫观看了乌兰察布盟代表队演出的北路梆子《洪铁柱》，接见了该剧演员并讲了话，陪同观看的还有孙兰峰、王铎、李质、沈新发等。

4月12日，乌兰夫、王铎、高锦明、孙兰峰、李质等自治区党政领导人接见参加全区现代戏观摩演出会的代表。

4月27日，全区现代戏观摩演出会举行创作座谈会，自治区政府主席乌兰夫出席座谈会并讲了话。

7月1日，内蒙古艺术剧院京剧团参加在太原举行的华北区现代戏观摩演出会，演出京剧现代戏《气壮山河》（编剧石万英，导演东来，主演李小春）。

1966年

2月26日，内蒙古自治区群众业余文艺观摩演出大会在呼和浩特市开幕，自治区政府副主席沈新发、党委书记毕力格巴图尔、自治区文委代主任布赫等出席了开幕式。出席开幕式的还有中央文化部、全国文联及有关协会、中央民族歌舞团等单位的代表。这次观摩演出会评选出的优秀演出剧目有二人台《旺大爷》、《画炕围》及单出头《不爱红装爱武装》等。

5月，文化大革命开始。

（马宝庆）

二人台活动大事记

1949年

9月9日，绥远省和平起义。

1950年

2月，绥远省文教厅举办民间艺人学习会，先后共十一期，历时三年。前五期称民间艺人学习会，后两期称为绥远省群众艺术学校。这个临时性的机构，培训了大批二人台艺人和业余演员，同时整理了二人台传统剧目，创作了新剧目。

3月，建国后二人台最早的职业剧团民艺剧社和三和茶园在归绥市成立。

1951年

2月，包头市成立乡曲组。

4月，绥远省人民政府主席杨植霖同志在第二期民间艺人学习会上提出“二人台翻身”的口号。

6月，包头市戏曲审定委员会成立。

10月，河套行政区土改文艺工作团在新安镇成立。

1952年

2月，绥远省文教厅从各地抽调二人台艺人，在归绥市举办二人台会演，开始对二人台传统剧目进行搜集整理工作。

3月，归绥市三和茶园与义成巷宣传队合并，建立红旗剧

社，配合形势改编演出了《刘巧儿》、《四劝》、《小二黑结婚》、《王贵与香香》等剧目。

5月，包头市乡曲组在东河区新贵剧场演出经过整理改编的二人台传统剧目《走西口》、《打樱桃》等。

5月，绥远省西部地区农村普遍成立二人台业余演出队。

5月，二人台艺人刘良威、刘全等赴北京参加全国第一届民间音乐舞蹈会演，并在怀仁堂为党和国家领导人汇报演出了《走西口》、《打金钱》等节目。在京期间，他们还应中央实验歌剧院邀请进行了40余天的教学活动。

9月，中国人民赴朝慰问团第六分团绥远省小组组成。组长姚士英，主要二人台演员有刘良威、刘全、高金拴、周治家等。入朝后先后在元山市和“三八”线一带，为中国人民志愿军、朝鲜人民军和朝鲜人民演出了《小放牛》、《打金钱》、《走西口》等剧目。

1953年

1月，绥远省与内蒙古自治区合并。

6月，内蒙古戏曲审定委员会组成，整理改编了《走西口》、《打秋千》、《小放牛》等二人台传统剧目。

6月，归绥市民艺剧社与红旗剧社合并为民艺剧社。

10月，内蒙古文教厅在民艺剧社的基础上，又调来零散二人台艺人，组成二人台前进实验剧团，

12月，绥远省民间艺人学习会在归绥市结业。

1954年

2月，二人台艺人丁喜财应邀赴上海音乐学院任教。

4月，二人台艺人刘全、刘良威应邀赴北京舞蹈学校任教。

7月，内蒙古文化局组织一批戏改干部进驻戏曲剧团。

1955年

4月，中国唱片公司和内蒙古电台录制一批二人台剧目，其中有高金拴、刘艮威、顾小青演唱的《走西口》，顾小青演唱的《尼姑思凡》，刘全、刘艮威演唱的《打金钱》，张贵桃、宫启荣演唱的《打樱桃》。

5月，中中包头市委派戏改干部进驻民艺剧社。

8月，内蒙古文化局、内蒙古文联、内蒙古团委联合举办内蒙古自治区第一届民族民间音乐、舞蹈、戏剧观摩演出大会。获一等奖的二人剧目有呼市代表队郝秀珍、班玉莲演出的《走西口》。获表演一等奖的有包头代表队范六、解美云演出的《探病》，该剧（编剧草田）同时获剧本一等奖。呼市代表队的刘艮威、刘全也获演出一等奖。平地泉文工队演出的《拉毛驴》获优秀演员奖。

9月，内蒙古人民出版社出版由内蒙古文化局编辑的名为《走西口》的剧本集，内收集《走西口》、《对花》、《尼姑思凡》等六个二人台传统剧目，并附唱腔乐曲十首。

1956年

2月，呼市文化局派出艺人乔金梁、张德海支援河北省张北县筹建二人台民间歌剧团。

5月，二人台前进实验剧团改为呼和浩特市民间歌剧一团。

6月，包头市民艺剧社改名为包头市民间歌剧团。

8月，艺人周满仓、秦有年、常来鏢应邀赴天津音乐学院任教。

9月，河套民间歌剧团在杭锦后旗成立。

10月，呼和浩特市民间歌剧团派杜荣芳、孔令旗帮助河北省张北县培训二人台演员。

11月，和平剧社改名为呼和浩特市民间歌剧二团。

10月，全区剧团团长会议在呼和浩特市召开。

11月，河套行政区土改文艺工作团撤消，河套民间歌剧团在巴彦高勒成立。

1957年

5月，全区举办第一届文学艺术评奖，《走西口》获改编奖，《探病》获剧本一等奖，《小寡妇上坟》获剧本三等奖。

5月，包头市文化局、包头日报社等单位联合召开“二人台发展改革讨论会”，会上赵修明、高金拴发了言。

6月，内蒙古文化局与内蒙古日报社联合召开二人台学术讨论会，苗文琦、席子杰、吕烈、于端卿、秦新民等在会上发了言。

6月，平地泉地区民间歌剧团撤消，部分演员并入呼和浩特市民间歌剧二团。

10月，内蒙古自治区文化局举办全区第二届民族民间音乐、舞蹈、戏剧观摩演出大会，二人台获一等奖的有：常润兰、张美兰演出的《挑菜》，使平、张慧娟演出的《小放牛》，韩世五、李贵梅演出的《卖菜》；获二等奖的有：郝秀珍演出的《打樱桃》、移植剧目《金风树花开》；《借冠子》获剧本改编奖；王素珍获表演一等奖；郝秀珍、韩世五、常润兰、使平、张慧娟获表演二等奖；张美兰、李贵梅获表演三等奖，

11月，在反右运动中，周戈、孔庆臻、席子杰、曾士先、于瑞卿等戏剧工作者，被打成“右派”。

11月，包头市抽调高金拴等二人台演员支援河北省康保和张家口建立民间歌剧团。

12月，内蒙古人民出版社编辑出版了黎丹、席子杰、霍世昌等人整理改编的二人台剧本《惊王更》、《背父私奔》。

12月，内蒙古人民出版社出版名为《走西口》的二人台剧本集，内收整理改编的传统剧目《尼姑思凡》、《十对花》、《挂红灯》、《走西口》等。

1958年

3月，内蒙古人民出版社出版了王玮创作的二人台小戏《李武回头记》。

4月，中国唱片公司灌制二人台唱段，其中有：顾小青、乔玉莲演唱的《打秋千》，王建国、李秀莲演唱的《挂红灯》。

5月，呼和浩特市民间歌剧团赴京汇报演出，受到周恩来、贺龙等党和国家领导人的接见，并应邀为党的八届二中全会演出二人台传统剧目《打金钱》、《走西口》、《挑菜》、《借冠子》等。在京期间，演出团同中国评剧院和浙江绍兴评剧团进行了联欢，同北京人民艺术剧院的著名演员舒绣文、于是之等进行了座谈。与当时在京访问的苏联国家交响乐团进行联欢时，赵四、张挨宾等演奏了二人台牌子曲《八板》、《柳青娘》。

7月，呼和浩特市民间歌剧二团应邀参加在太原召开的全国小型戏剧会演，乔金梁、亢文彬演出了《打金钱》。

10月，由内蒙古文化局副局长布赫带队，二人台艺人刘良威、刘全、张挨宾、常润兰、乔玉莲、张二银虎等参加了在北京举行的“内蒙古百万民歌展览”，演出了二人台民歌对唱和《打金钱》。

11月，呼和浩特市民间歌剧团抽调马兰欣、张贵桃等人协助山西省大同市筹建二人台剧团。

12月，内蒙古人民出版社出版了新编二人台小戏《姐妹看榜》，内收有瑞炯创作的《回山》、多冰创作的《在小路上》等五个剧目。

1959年

2月，呼和浩特市民间歌剧二团与包头市民间歌剧团合并。

3月，内蒙古人民出版社出版了吕烈的《二人台音乐》。

7月，二人台刘良威应邀前往沈阳音乐学院讲学。

8月，中国戏剧出版社出版《中国地方戏曲集成内蒙古卷》，内收内蒙古文化局剧目工作室整理、刘艮威口述的二人台传统剧目《走西口》和《打樱桃》。

8月，全区独奏、独唱、独舞会演大会在呼和浩特市举行，二人台艺人刘全演唱的《惊五更》获独唱奖，赵鹏吹奏的二人台牌子曲《五梆子》获独奏奖。

9月，内蒙古艺术学校戏剧科成立二人台班。

12月，内蒙古党委派出由孔飞带队的慰问团赴青海省慰问平叛部队，二人台艺人刘艮威、温万、张挨宾等参加了慰问团，演出的二人台剧目有《打金钱》、《卖菜》。

1960年

3月，呼和浩特市戏曲学校成立二人台班。

3月，内蒙古文化局出版《二人台牌子曲选集》，内收二人台牌子曲八十多首。

3月，呼和浩特市民间歌剧团赴宁夏、甘肃、陕西、山西等省进行巡回演出。

7月，内蒙古文化局编印《二人台剧本选集》，内收《走西口》等剧目五十二个。

10月，内蒙古党委派出由军区司令员锡达同志带队的赴藏慰问团，二人台艺人刘艮威、刘全、李秀莲参加了这一活动，在藏期间受到班禅喇嘛的接见，并同西藏藏剧团进行了联欢。

1961年

2月，包头市戏曲学校设立二人台班。

3月，内蒙古文化局编印《二人台资料汇编》，内容分两部分，前一部分为《二人台初探》（草田撰写），后一部分为《二人台传统剧目索引》。

1962年

5月，内蒙古二人台调查研究委员会陆续编印七集《二人台传统剧目汇编》，内收传统剧目300个。

7月，内蒙古艺术学校民间歌剧实验演出队成立。

其中有10月，内蒙古电影制片厂摄制二人台艺术片，恩和森导演，其中有刘良威、班玉莲主演的《走西口》，韩世五、乔玉莲、成以仁主演的《卖碗》。

1963年

1月，全区二人台、二人转观摩演出大会在呼和浩特市举行。尹克昭盟代表队李兰在、许德元主演的《一把镰刀》（南守中编剧），阿力玛、乌力沁主演的《赛乌素沟畔》（冯峰编剧）获优秀演出奖，巴彦淖尔盟代表队扬占林、鹏波、季秉中主演的《卖面》（郭有典编剧）获优秀演出奖，乌兰察布盟歌舞团表演的《走口外》获音乐、表演奖，包头代表队樊六、郝秀珍、长汉平主演的《邻居》（李野编剧），杜荣芳、色楞道尔吉主演的《打金钱》，呼市代表队亢文彬、王素珍、刘全、董文主演的《闹元宵》获优秀演出奖。

1964年

1月，内蒙古二人台、二人转联合演出团赴京汇报演出，受到党和国家领导人李先念、薄一波、陈叔通、李富春等同志的接见。演出团在长安戏院同中国戏曲研究院及在京的部分戏剧家举行座谈会。

9月，内蒙古艺术剧院二人台演出队成立。

10月，著名舞蹈家贾作光协助包头市民间歌剧团排演根据二人台音乐舞蹈改编的大型歌舞《歌唱内蒙古》。

10月，全区音乐、舞蹈会演在呼和浩特市举行，包头市的《歌唱

内蒙古》被选拔为参加全国音乐舞蹈会演的节目。编剧：赵修喁、李野，导演：李小梅、陆菁铭、杜荣芳、色楞道尔吉，贾作光协助排演。

1965年

10月，全区戏曲、音乐、舞蹈会演在呼和浩特市举行。呼和浩特市代表队王建国、陈美俊主演的《追书担》，陈美绣、董瑞祥、任粉珍主演的《向阳开花》（吕烈编剧），包头市代表队陈宁、杨秉贤、杜荣芳主演的《一双鞋》（陈宁编剧），巴盟代表队刘淑香等主演的《秀梅办学》分别获优秀节目奖。

1966年

5月16日，文化大革命开始。

6月，党和国家领导人陈毅同志陪同马里政府代表团在包头市观看了包头市民间歌剧团演出的二人台现代小戏《一双鞋》和歌舞《歌唱内蒙古》，并合影留念。

1968年

11月，工宣队、军宣队进驻内蒙古直属文艺团体。

1969年

3月，包头市军管会决定包头文艺界赴石拐煤矿接受再教育。

9月，内蒙古自治区实行军管。

9月，内蒙古文艺界下放建设兵团。

1970年

3月，包头市民间歌剧团撤消。

11月，呼和浩特市民间歌团撤消。

1973年

10月，内蒙古戏曲、舞蹈、音乐会演在呼和浩特市举行。呼和浩特市代表队演出的《红梅》（李文、屈解编剧）、包头市代表队演出的《银线曲》（佟隆镜编剧）、巴彦淖尔盟代表队演出的《鸿嘎噜》（冯苓植编剧）获优秀节目奖。

1974年

二人台小戏进京参加华北会演，演出节目有：赵鹏演奏的二人台乐曲《喜送爱国粮》、巴彦淖尔盟代表队演出的《鸿嘎噜》、呼和浩特市代表队演出的《红梅》。

1975年

4月，内蒙古二人台演出队成立。

4月，包头市民间歌剧团恢复。

1978年

方毅副总理在包头市观看了包头市民间歌剧团专场演出的《卖碗》、《闹元宵》，并合影留念。

10月，内蒙古自治区举办专业艺术团体汇演，呼和浩特市民间歌剧团的《青山前哨》（都君一编剧）、《七尺毛哔叽》（董舒编剧）获剧本创作奖和作曲奖，包头市歌剧团的《接舅舅》（陈宁编剧）、《杨柳青青》（李野编剧）等获剧本创作奖和演员表演奖。

12月，内蒙古文化局下达《关于恢复上演二人台优秀传统剧目的报告》。

1979年

3月，巴彦淖尔盟民间歌剧团在临河成立。

3月，内蒙古文联、文化局、广播局召开全区民间戏曲、曲艺、音乐录音工作会议。二人台老艺人李飞高、游占奎、郭有典、王占彪、樊六、高金拴等出席了会议。

4月，内蒙古群艺馆选编出版了《二人台传统剧目选》，内收二人台剧目8个。

1980年

巴盟乌拉特前旗乌兰牧骑参加全区乌兰牧骑会演，演出的二人台《相亲记》（陆阳编剧）获奖。

11月，上海音乐学院著名歌唱家鞠秀芳、讲师丁喜才应邀到包头市讲学。

11月，内蒙古群艺馆《鸿雁》编辑部编辑出版了《东路二人台传统剧目选》，内收传统剧目6个，唱腔24首。

1981年

3月，由刘良威口述，吕宏久笔录了《二人台唱腔集》，内收70个剧目的曲调；《二人台牌子曲集》内收牌子曲60多首。这两个集子被列为二人台教材。

9月，由上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会、上海辞书出版社联合出版的《中国戏曲曲艺词典》，其中收入了介绍二人台艺人刘良威、樊六、班玉莲和呼市歌剧院的条目。

10月，内蒙古艺术研究所编印《东路二人台音乐》，内收东路二人台乐曲147首。

1982年

3月，上海文艺出版社出版《中国民间小戏选》，内收二人台传统剧目《走西口》。

5月，包头、呼和浩特两市相继召开二人台改革座谈会。

10月，经内蒙古文化厅和中共包头市委批准，包头市民间歌

剧团更名为包头地方戏实验剧团，确立为新剧种的重点实验单位。

11月，内蒙古文化厅召开全区二人台改革经验交流座谈会，会上提出了“开创新局面，创建新剧种”的口号。

11月，内蒙古文化厅举办老艺人、老演员录音录像会议。

（张晓明）

呼市地区部分二人台老艺人

回 忆 录

张挨宾 （现住呼和浩特市旧城小西街）

我今年七十一周岁，汉族，一九一四年出生在伊克昭盟达拉特旗大洪魁乡何家圪兔村。

十二岁时，我在何家圪兔开始吹枚（吹笛子）。先是用葵花杆掏一些窟窿学着吹。我家很穷，买不起枚。

我八岁开始给有钱人家放牛，经常听大人吹枚，他们用的枚都是苏州出的。当时政府不让往口外带枚，商人们就在运丝绸往口外卖时，里面裹上一些枚捎来。一根枚要三、五块现大洋，穷人是买不起的。

我在十八岁时正式学吹枚，二十一岁开始参加小班儿的演出。我跟的班主叫李宗龄，他领着准格尔旗的小班儿到各村演出，我跟上走，到过包头南海子码头等地。一路走，一路唱，象讨吃要饭的一样。那时候小班儿大约有七、八个人。以后，我又跟了几个小班儿，与周治家（唱丑）、邬改良（唱旦）等人在一个小班儿里渡过。

解放后，人们叫我“吹塌天”，我也就以此当了艺名。

一九五二年，我加入了离何家圪兔不远的张义成窑子的文艺宣传队，

一九五三年，我到了呼市前进实验剧团。同年，我随慰问团到朝鲜演出，是贺龙带的队，属华北第六总分团。同去的二人台

演员还有刘良威、刘全、姚士英、大来印、高金拴等。

一九五四年，组织上让我排演《茶瓶计》。

一九五八年，我又参加了由布赫带队的“百万民歌”，进京演出。

文化大革命开始后不久，我去了干校。一九七八年，我回到呼市艺校任教，主要教二人台和晋剧。

一九八一年，我退休了。

听老前辈们说过，唱二人台最早的女演员叫双凤子，她曾跟随老双羊，同他在一个小班儿里。

郭五毛 （现住呼和浩特市旧城三道巷）

我今年七十二岁，一九一三年出生在呼市郊区桃花板。

我家很穷，我在家排行老五。十岁我给人家放猪，后来又放牛，十四岁当了长工。十八岁学木匠，同时跟从土旗朱堡来的二根子学二人台，整整学了一个冬天。正月里，我参加了二根子带的小班儿演出，一开始，我打琴和吹枚。

我们在朱堡唱了五天，又去凉城，唱到四月份才回来。那次演出，二根子是“抹粉”的，我是“滚边”的。

演出回来后，我又继续在村里干木匠活。自那一次学唱以后，每年正月办灯节，我都要跟着出去演出。那时演出只打闹些吃的、喝的，并不挣钱。

就这样，一直到解放，我们才不转村唱了。

解放后，（一九五〇年），城里成立了剧团。有个叫田文的班主（后来称经理），把我叫去了。和我同去的还有秦有年、郭满满。

在剧团的首场演出，挺受当地群众的欢迎，以后一连演了七天，场场满座。一九五一年，剧团改为民艺剧社，大家把我选为民艺剧社的社长。当时在包头，计子玉已经比我们先成立了二人台剧团。

一九五二年正月，亢文彬搬来了牡丹的父亲老旺子，并把牡丹也叫来了。牡丹是个女的。当时还没有女的唱二人台，只好让亢文彬和她一起演歌剧《一双鞋》。他们《一双鞋》也唱得不好，戏里又缺一个村长的角色，我一边扮演村长，一边手把手地教他们。

后来，从红旗剧社又来了三个女演员：龚秀英、郝秀珍、马兰子，加上原来的牡丹，民艺剧社一下子有了四个女的。但她们仍旧不唱二人台，只唱歌剧。演出的时候，先让她们唱，二人台在后面压轴。

一九五二年三月，计子玉从包头来信，向我们推荐了第五个女演员——班玉莲。我们派刘玉山把班玉莲接到呼市。班玉莲会唱二人台，为了轰动一下，吸引观众，我们把班玉莲的名字写在一个匾上，挂在戏园子门口。果然，观众来得特别多。

班玉莲来了七天后，头场演出，我和她唱《小放牛》。她的扮相好，一登台便红了起来。就这样，一个劲儿地演出，整整几个月，场场满堂。

再以后，班玉莲会唱的戏剧越来越多了，《打金钱》、《听房》等，压轴戏总是《走西口》。后来，还演出了《新走西口》。

一九五三年间，有一度旧二人台不让唱了。我们就开始演新戏，如《二大娘过寿》、《王贵与李香香》、《王秀兰》、《小二黑结婚》、《新事新办》等，班玉莲演主角，每次都是我和她一起唱。

一九五五年六月二十二日，我离开了剧团回到家里，又干起木匠活儿。

一九五八年，我在呼市玉泉区办了个工程队，一九六一年工程队下马。

文革当中，我因为唱过二人台，被打成“文艺黑钱人物”。一九七五年我退休了。

我正式带过的徒弟有常润兰等人。

周满仓（现住呼和浩特市五塔寺街）

我今年六十八周岁，汉族，一九一七年出生在土左旗善岱公社北漳大队。

我从十七岁开始学艺。先学四胡，后学吹枚，还学了打扬琴。

在旧社会，我揽了半辈子长工，用劳动挣下的粗布换来了一把四胡，后来又买了一只枚。

我和高金拴从小在一起，长大后又一起到后山去做工。做工期间，我们常常用业余时间打坐腔。那时，我已经会好几种乐器了，大家搭班儿一起演出，一个班五个人。看戏的人把我们的班子叫玩艺儿，或叫小班儿。

在演出中，我常听到同行们谈起老双羊这个人，说他是最早一个唱二人台的人。

一九五二年，我考进了呼市财神庙的剧团，就是后来的民艺剧社。

一九五四年，我调到了呼市歌剧二团。

一九五六年八月，天津中央音乐学院招聘我去任教。我在那儿教了半年，主要教二人台牌子曲等，还教吹笛，带了十三个学生，十二个女的，一个男的。当时，和我同在一个学院里任教的还有秦有年。

从音乐学院回来后，我又到呼市歌剧团工作。一九七九年，我退休了。

关于老双羊的传说很多。我听说，他最开始是在赌局进行即兴演唱，一般只唱一两个曲子，没有表演动作，以后发展了，才带上一些简单的头戴进行表演。

日本人投降以后，我同班玉莲、计子玉、高金拴、五毛眼（已去逝）曾在后山演出过。当时后山有八路军游击队，我们

也为他们演出过。还有鄂友山的杂牌军，我们也被他们拉去演出过。

我于一九七九年退休后，在剧团干了两年烧锅炉、管道具的工作，一九八一年才正式回家休息。

秦有年 （现住土左旗担儿架村）

我今年六十八周岁，汉族，一九一七年出生在呼市台阁木公社担儿架村。

我从十八岁从艺，跟师父杨润成学唱。刚开始，师父让我学吹枚，后来因为唱的人老不好意思唱，两人在台上扭扭捏捏的，于是师父便让我学唱旦角。郭满满是唱丑角的，我和郭满满搭配。我从十八岁学艺，一直到二十一岁才出外演出。

刚出去演出时，胆子有点儿小，总觉得自己还未学到家，还不成熟。

我们先去的地方是一石圪崩，以后又去刘家营等地演出。往后，每年一到正月就去唱。除了和郭满满搭班外，我还同虎兰子、田全贵、大文官（已去逝）以及武川白岭地的杨满泉，我们村的李吉毛、王长命（已去逝）、吉成，赵庄的楞头，东坝村的四如子和得川子，潘庄的二永宽、赵四都搭过班。

那阵子，我们演出的剧目很多，有六十多个。有些剧目现在不能演了，需要改编。

抗日战争期间，我们在同乐园演出，当时搭班的有七、八个人，只演了一个多月。后来因为日本特务怀疑我们小班儿里有地下工作者，我们只好散伙了。别人走了以后，我又跟着另外一股人搭班出去演。

一直到快解放时，我才回到村里劳动。那时候，只要外出演二人台，常常到种地时也回不来，一连气儿能唱到七、八月份。地里的庄稼只好让老伴种了。赶上收洋烟的时候，我们演出后人家就给我们些洋烟抽。

在旧社会，我们给谁也唱过，警察大队的，鄂友山的杂牌军，还有八路军，都唱过。有一年，我们被迫跟上鄂友山，边走边唱了小一年。不唱不行，不唱就要被土匪勒死。土匪头子鄂友山特别爱听二人台，他自己也有一套乐器，打扬琴拉二胡，他都会两下子。每天演出后，他们给我们一人一钱大烟。到了夏天，还给我们洋布衣衫。这样一来，我们就象被捆住手脚一般，咋也走不脱了。有时碰到日本人，他们也听我们唱，也不知他们听懂听不懂。

解放以后，到了一九五一年，城里成立了民艺剧社，我参加了。记得是清明前后，有人把我们叫到呼市，在西夹道演出。头一场，我们演出《顶灯》，卖了个满堂。后来，那个地方盖起了园子，在园子里唱戏就好唱多了。

后来，戏班子分成了三股：高新药一股，喇嘛状元一般，剧团一股，各自到清水河、武川等地演出。单等人家赶交流时唱，挣下的钱用来修园子。

一九五五年，民艺剧社成为国营，演员多了，郭满满叫来个亢文彬。那时亢文彬还小，不高高，我们手把手地教他，现在他已经是比较有名的演员了。

打那以后，我不怎么登台唱了，只是教学员。集宁调来的韩世五、张占奎，女演员张美莲、王淑珍、常润兰，我都教过。此外，我还教过山西大同的学员。

一九五六年初，我到铁道部文工团教了三个月学员。

一九五九年冬到一九六〇年初，我调到大同煤矿带过十二个学生，还在太原文工团教过四个学员。

一九五六年八月，我和周满仓到天津中央音乐学院任教。半年以后，常来彪替换了周满仓，我呆了一年。在那里我主要教唱，共同课三十多个学生，专业课三个学生。

一年以后，呼市歌剧团把我们要回来。我未回呼市，去了大同。一九六二年后半年，我从大同直接回村劳动。回村以后，我

组织村民成立了文艺班。我跟吕烈同志学习导演，回来就给村里人排戏，当时比较经常演出的是《洪湖赤卫队》。

除了在本村开展业余演出外，别的旗县，如托克托县等地剧团来我们这儿演出，也常来向我求教。

总之，不论解放前还是解放后，不论是县里县外，还是村里村外，我带的徒弟很多，大约是近千人。我唱得比较得心应手的剧目有：《顶灯》、《打金钱》、《小寡妇上坟》、《走西口》等。

我们师父曾从他的师父以及与他同时代的一些艺人们那里了解到，二人台的根子是在一个蒙古人那里，他叫图勒木扣，老双羊已经是二人台的第二代人了。图勒木扣是在内蒙古土默川和山西河曲一带活动的。杨润成告诉我，老双羊自己曾说过：“我唱的是谁的？是图勒木扣的。”图勒木扣把技术传给了老双羊。图勒木扣唱的时候没有丝弦，自己拿个瓢葫芦，上面拧两根木杆，用马尾搓成弦，然后连拉带唱。

学二人台艺术只跟一个师父学不行，要跟大伙儿学。到外面演出常和别人交流，就能一步步长进。我在中央音乐学院时，山西河曲的丁喜财来找我，还有个叫鞠秀芳的，我们几乎天天在一起琢磨艺术，交流二人台的唱腔，收获非常大。二人台中的“凤凰三点头”，这个表演动作很细腻，是我跟后套地区的一个叫钱钱的师父学来的。解放后，吕烈同志把它写到书里了。

郭满满（现住土左旗丹儿架村）

我今年69岁。一九一六年三月出生在台阁木公社担儿架村，祖籍山西。

我从十九岁开始学艺，与秦有年是同一个师父。十二岁时，

我跟师父杨润成，还有秦有年等人，外出演出。

我从一开始学唱小生，即滚边的。在旧社会，我与秦有年在一起唱小班儿。

解放后，一九五〇年，我加入了民艺剧社，在那儿演出了三年多。

一九五四年，我从民艺社回到村里。回村后，曾与村里人搭班唱过几回，以后就再也没唱了。

我和秦有年是老搭档了，我们最常唱的戏有：《钉缸》、《顶灯》、《打金钱》、《挂红灯》等。

朱堡的二根子，和我是一个师父教出来的。杨润成教出的徒弟很多，还有现住在北什轴公社张圪台的老恒子、林宗等人。

我们的师父杨润成比我们大二、三十岁，已经去世了。

贺 炳 （现住呼市旧城尚义街）

我今年七十九周岁，一九〇六年出生在呼市，原籍也是呼市。

我自小念过私塾。十三岁小学毕业，十七、八岁到兴和园学艺，后来又去饭馆工作。

有一回，打西边来了一班打玩艺儿的，我常跑去跟人家学，饭店的工作没有好好干，后来被人家开除了。

同年，从托克托县来了个叫孙富和的一家“父子班”，我去帮忙打四块瓦，干一个月。

我的父亲是个拉骆驼的，母亲只生下我一个。“父子班”走的时候，我让他们把铺盖带走了。可是我跟家里人一商量，家里人不让走。没办法，我只有硬着头皮走。那阵儿是朝后山走，从坝底到武川，一路打唱。

一年以后，我正式当上了孙富和的徒弟，并同一个从托克托县来的打玩艺儿小班一起唱。和我搭过班的人很多，有周庆丰、二哑巴等。

自民国十六年起,我就长期跟着小班儿转。到过河西、伊盟,偏关等地。那时常常碰上土匪,被他们截走过。

我在小班儿里主要是打四块瓦,还带唱。我师父的艺名叫“水上漂”,我跟他学了两年。

后来,我回了呼市,同罗大嘴、大有旦搭了班。

再以后,从包头、萨县、托县相继来了好几个小班儿,我跟他们在一起打唱,一直到解放。

我二十七岁时害了眼病,后来越来越厉害,到解放时,我没唱几天两眼就全失明了。

解放后,和我经常搭班儿的人有大有旦,托县的二满子(唱旦角)和杨润成等。

我是唱丑角的,经常演出的剧目有《走西口》、《画扇面》、《耍女婿》、《小放牛》、《跳粉墙》等。

我带过不少徒弟,有十来个,其中有文三白、高步清等。

一九五七年十二月,市文化局召集老艺人开会,会上奖给我一个奖状,表扬我为挖掘戏剧遗产,培养第二代演员作出了成绩。

一九五一年民艺剧社成立,是我和郭玉存、方正,关青山四人发起的,开始时由我负责。后来田金贵来了,又叫来郭五毛等三人,郭五毛担任了社长。

一九五六年,呼市正式成立歌剧二团。一九五九年,我从二团回家了。一九六二年,呼市地区搞传统节目,我又回去一段时间,同计子玉、杨润成一起整整搞了一百天。

文化大革命前夕,呼市民兵文艺俱乐部给我下了聘书,聘请我为乐器组组长。

文化大革命中,二人台艺术几乎全都被毁掉了,传统节目不能演了。于是我进了盲人教学纸盒厂工作,一直干了十多年。

我的眼虽然瞎了,不能唱了,但我一直很喜欢二人台。

田金贵（现住呼市旧城看守所街）

我今年六十八岁，一九一三年出生在呼市桃花公社百什户村。我十二岁死了母亲。只剩下弟兄俩过光景。家里穷，出去讨过饭。

我十六岁开始学艺，学艺的地方就在我们村。每年闹红火时，就在村里演出。我们师父是朱堡的二根子。我唱丑角。开始只在村里演，后来，过了正月十五就出去演。

和我搭班的有五、六个人，其中有郭五毛、郭三仁（我们村的）、云全旺（已去逝）。以后我又和有年子、郭满满在一搭儿唱。

闲时出来唱，一到种地时节就散班回村劳动。到了来年，几个人再碰头出去，就这样年复一年。

我们最常去演出的地方有南面的黄岭、公喇嘛、七部滩，七杆旗子一带。

一解放，老巨财（即贺炳）来叫我和郭五毛，一起加入了民艺剧社。

我在剧社里主要是唱丑角，也唱过老旦、小生，经常和班王莲配戏。

自打学艺以后，我一共会唱五、六十个剧目，最经常唱的是《小放牛》、《走西口》、《打樱桃》、《顶灯》、《吃醋》等。

旧社会，我们一天唱三次，近晌午时唱一段，吃了晌午饭歇一歇接着唱一段，到了黑夜再唱一段。

一九五二年，我从民艺社转到了西夹道的和平剧社。当时，云凤林是这个剧社的正社长，我和赵计计是副社长。我管后台，管唱的，计计管前台，管演出。

一九五五年，民艺剧社、红旗剧社、前进剧团、集宁剧团以及我们的和平剧社，先后合并在一起，成立了呼市歌剧团。这

个剧团共分几工团，我担任二团团长。

一九五七年前半年，两个剧团合并成一个团。同年，我加入了中国共产党，这在老艺人中还是比较少的。

一九五九年，组织派我到包头整顿剧团，和我同去的有郝布筏、牡丹子、刘兆英、齐亮、孙秉音等五人，后来通过调整，又带去三十多人和一些行头、道具。

一九六三年，我带队参加了内蒙文艺汇演，演的是李野编的二人台小戏《邻居》。

同年六月间，我们到北京参加演出四十多天，其中也演了《邻居》这个剧目。

一九六四年，我从包头回到呼市，同刘拉拉一起负责杂技团的工作。

一九六五年以后，我又先后调到昭君坟、文化馆、局招待所、艺校、呼市文化大楼等单位工作。

我于一九八三年退休。

我也带过不少徒弟，如亢文彬、牡丹等。

刘拉拉（现住呼市工农兵影院院内）

我今年六十八周岁，一九一三年出生在土旗大旗村，内蒙古蒙古族。

我们家几乎人人都懂音乐。我的父亲、叔叔都会耍乐器。我的三奶奶很会唱，主要唱蒙古曲儿，也会唱二人台。我的舅舅在沟子板村，也能搞音乐，曾同杨润成一起演出过。

我们的家族买下了不少乐器，有月琴、四胡、三弦、笛子、铜鼓子（一种与月琴差不多，音比月琴闷一些的乐器）、四块瓦、梆子、板胡等。到了过年过节，在我三爷爷的组织下，全家十五口人在一起打坐腔。

十岁左右，我开始玩弄家里留下来的这些乐器。十八岁那年，我跟杨润成出去演出，但大部分时间都是在本村活动。

正月里，或夏天下雨时，地里没活，我们搞全村性的娱乐活动。

抗战即将胜利时，我因编了一首攻击傅作义的二人台唱词，差点儿送了命。我编那二人台唱词，题目叫《十苦》和《十想》，主要是反映老百姓受的苦难。

解放后，乡亲们选我当了大旗村的村长，我在村里成立了俱乐部。呼市的姚士英、郑兵、张士耕、郭少琪等，组成文艺工作队到我们俱乐部进行辅导，呆了一年多。

我家及本家的一个兄弟一起凑种了一顷绿豆地，打下的粮食卖了钱，买服装、道具，然后出去演出。一九五一年，我领着宣传队转村演出，宣传抗美援朝。

一九五三年，我调到了呼市群艺会，后来群艺会改成了群众艺术学校，办了三期学习班，时间是当年八月十二日。和我同在一个学校的还有周治家、张挨宾、赵四、秦根海等人。三期学习班结束后，我留在了这个学校，负责整理改编一些二人台剧目。一九五三年成立了前进剧团，我任副团长。

一九五一年到一九五三年，我任归绥县抗美援朝宣传队队长，同我在一个宣传队的有吕烈、姚士英、郭贵等人。

一九五六年，我加入了中国共产党。一九五八年剧团分成三个团，我在一团当政治团长、代理指导员。一九六一年，我由一团调到杂技团。一九七一年调到工农兵影院任经理。一九七六年，任呼市电影公司党支部书记。我于一九八五年六月退休。

以前我学的二人台音乐，主要是中路二人台，中路二人台与西路二人台相比，西路要花稍一些，二者大同小异。

采访时间：1985年9月13日——10月23日

采访者：林海鸥 刘新和 张晓军

记录整理者：林海鸥

二人台表演艺术的发展

杜 荣 芳

从“打坐腔”到“化妆表演”

二人台最早是一种民间说唱艺术，在内蒙古西部地区的农区和半农半牧区非常盛行。每逢年节或闲暇之际，村里的男女老幼便围坐一起，一些民歌手们，配上笛子、扬琴、四胡，自拉自唱起来。表演形式有对唱、独唱、合唱，其中尤以对唱更为红火热闹。你问我答，此起彼落，直至深更半夜才尽兴而散。由于这种演唱形式是大家围坐在一起进行的，故称之为“打坐腔”。

二人台如何由“打坐腔”发展为“化妆表演”，过去文字上没有确切记载，我只听老艺人有这样几种说法：

（1）清朝光绪初年，二人台创始人之一老双羊（萨拉齐人，蒙古族），从年轻时起一直“打坐腔”，唱到六十多岁时，年老气衰，嗓音不济，渐渐地失去了观众。于是他便和他的儿媳妇想出一个办法，把“打坐腔”变成“化妆演唱”，结果大受欢迎。这是1955年二人台老艺人吴虎兰和1969年老艺人岳明讲的。

（2）清朝光绪年间，由于内地人民往内蒙古迁移，随之传来了大秧歌、道情、山西梆子等戏曲剧种。许多二人台艺人，为了争取观众，纷纷仿照戏曲，由“打坐腔”改为“化妆表演”，这是1960年老艺人樊二仓讲的。

（3）清朝光绪十六年，从关里来了许多商人，在包头、萨拉齐、托克托等地大设宝局。他们为了招众聚赌，雇用“打坐

腔”的二人台艺人前来助兴。后因这种单调的演唱形式不能满足赌棍们的要求，二人台艺人们就改为“化妆演唱”。从此以后，二人台艺人在宝局的收入比过去增加了八个制钱的“抹粉钱”（即化妆用品费）。这是1959年老艺人计子玉讲的。

二人台表演的雏形

二人台由“打坐腔改为“化妆表演”后，其演出形式很简单，角色只有丑、旦二人。其中旦角，解放前都由男性艺人扮演，每到一地，打开场子，两个人在“三大件”（笛子、扬琴、四胡）的伴奏下，扭着“十字步”出场。走至场地中心，两人立下对唱一段。音乐过门中，二人面对面扭“前三后一”的步子，过来过去。演唱的内容，多属“四季”、“五更”、“十二月”之类。当时的化妆与服装是，丑角上穿黑布开襟褂，下穿红布套裤，头戴毡帽，额中涂一白色方块，鼻子下卡一络小胡子，手拿木棍，就象正月十五闹“社火”中的“二八小”一样。旦角上穿花布衫，下围红布裙，头包绢子脸搽官粉，左手拿一块手绢，右手拿一把箬帚，类似秧歌中的妇女扮相。

二人台表演的第一次变革

大约在1897年以后，二人台在表演上有了初步变革。丑角手中的木棍和旦角手中的箬帚，改换成扇子。在打场子的同时，伴奏者先演奏牌子曲，招徕观众。待观众聚拢安定之后，丑旦二人各“亮调”一句，丑角转身拉一个“身架”（即亮相），接着叫板，说一段与剧情毫无相干的“呱嘴”（即顺口溜），然后召唤旦角出场。旦角背身应声，双手扶着放扬琴的桌子，慢步走出，转身开扇。乐起后，两人扭着“十字步”走向场地中心。开始对唱“正月”。之后，在音乐过门中，两人相对，丑角前行三步，旦角后退三步，两人再背对背转身调场。同时，丑角用扇在旦角腰间捅一下，旦角随即作一“打失惊”动作，丑角开扇搀扶，接

唱“二月”。然后两人走一个“半月儿”，再唱“三月”。在音乐过门中，丑角亮一“骑马式”，双手插腰，旦角用扇子在丑角的双肩及头上各打一下，再用扇尖绕头一圈，将扇背至腕下，再用食指指向丑角的鼻子。丑角全身不动，随着旦角绕扇晃头，吹胡子，并乘机用嘴去咬旦角指来的手指，旦向后一闪身，丑角开扇一扶，接唱“四月”。以此类推。唱到“八月”、“九月”时，两人边舞边唱，音乐速度渐快。唱到“十一月”、“十二月”时，两人开扇举至头顶，原地“抖扇”、“踏步”，然后背对背调场，音乐速度变慢，丑角合扇作一“骑马式”，旦角双腿一蹲，向观众施礼回场。

“摸帽儿戏”的表演

清末民初，一些二人台小班由半职业演出转为职业演出。在流入内蒙古西部地区戏曲剧种（主要是晋剧）的影响下，由简单的演唱“四季”、“五更”、“十二月”等，逐渐创作和演出了一些带有故事情节的小戏，戏中人物有的是两个人，有的超过了两个人（如《走西口》、《小寡妇上坟》等）。而此时二人台演出依然是一丑一旦两个角色，于是便出现了一人饰演多角的情况。如《小寡妇上坟》，旦角演寡妇，丑角则同时演公公、婆婆、小叔、大伯、父亲、母亲及儿子等多种角色。《怀胎》，丑角演丈夫，旦角演妻子、小姨子、丈母娘、接生婆。《小姑听房》，是丑、旦同时饰演多角，即前半段扮演新婚夫妇，后半段改扮成小姑子和二小子。

在表演中，由于前张三，后李四，艺人来不及换妆，只能换顶帽子或包头布，以区分男女老少。艺人们把二人台这种一人饰演多角的表演，称之为“摸帽儿戏”。“摸帽儿戏”通常是艺人先以第三人称叙述故事，待引出剧情之后，丑角把扇子插在颈上或腰间，便成为剧中人物了。《走西口》、《打连城》等剧目最初便是这样演出的，与东北二人转的表演颇为相似。

“硬码戏”和“火炮曲子”

“摸帽儿戏”产生后，在二人台表演中，逐渐形成了两种类型：“硬码戏”和“火炮曲子”。

“硬码戏”的表演，主要采取“摸帽儿戏”的形式，以唱为主，注重刻画人物，表演动作多源于生活动作，如担、背、扛、提、推，以及搓绳、纳底、做饭、绣花等，多采用象征、虚拟和夸张的手法。

“火炮曲子”的表演是载歌载舞，歌舞并重，其中舞蹈成份比较突出。它的表演特点是，始终离不开走场子、耍扇子、打霸王鞭，故二人台艺人也将其称之为“跑场戏”或“带鞭戏”。“火炮曲子”的剧目除《打金钱》和《打秋千》有人物、有情节外，其它基本全是表演“十二月”之类的。一般表演规律是，由“正月”亮调转慢板，“二月”、“三月”流水，“四月”、“五月”二流水。这几段的表演，主要是随音乐节奏说天指天，唱地表地。唱到“六月”和“七月”时，丑角抱霸王鞭亮出身架，旦角将手绢盖在扇面上。“提鞭”开始，节奏转为“快板”，两人边舞边唱。此时两人表演讲究耍“然糊”（内蒙古西部方言，即配合默契之意）。唱到“十一月”、“十二月”时，节奏转为“捏子板”，丑角用上路鞭快打一阵，旦角边耍扇边做“跳步”。随着音乐节奏加快，歌舞表演推向高潮，唱最后一句时，丑角踢鞭一下，音乐“切住”（即嘎然而止之意），然后音乐节奏转慢，两人边唱边走一“半月儿”，归回原位。丑角左手抱霸王鞭，两人拉手施礼回场。

解放前夕的二人台表演

据老艺人计子玉讲，大约在1937年前后，由于时局混乱，许多二人台艺人无心演出，纷纷弃艺务农。因此，二人台在很长一段时间内处于消沉状态。

1945年抗战胜利后，二人台艺人又开始了演出活动。此时‘

由于有更多的戏曲剧种流入，使二人台表演得以更多地从中借鉴和吸收了戏曲的表演身段。尤其在旦角的表演上，逐渐以娇媚代替了原来的粗犷。如二人台旦角出场原来是扭“十字步”，后变为右手持扇于腰间，左手侧伸，双脚很柔和地前行三步，头随之左右摆动三下，身子再向后一闪，站稳后开扇亮相，再整冠、抽鞋。二人台艺人把这种向别的戏曲剧种学来的身段动作称之为“凤凰三点头”。做这一动作时，讲究要“站象一柱香，走象风摆柳”。二人台旦角还有一种出场表演方式，即背向观众出场，转身开扇亮相，合扇至腕下，然后双脚象刨地一样原地走三步，再向后退半步，上身一闪，同时向丑角作一“飞眼”，捂嘴一笑。这种表演，当时已成了旦角出场的程式动作，二人台艺人们将其概括为：“前行三步，后退一翘，两眼一瞟，抿嘴一笑。”

解放前，二人台以打土摊演出为主，根本没有布景道具。演出时，艺人们利用手中的扇子、手绢、霸王鞭表示各种道具。如用扇子当烟袋、簸箕、箩头，用霸王鞭当锄头、马鞭、连枷、羊铲、扁担等，丑角的帽子也可以用来当锅、碗、盆等。

在旧社会，二人台艺人为了糊口，不得不迎合社会上的需要，演出一些低级下流的剧目，如《听房》、《十八摸》等“十大荤戏”。在表演上，有很多庸俗色情的动作，令人不堪入目。

二人台表演的第二次改革

解放以后，五十年代初期，二人台艺人在政治上翻了身。由走街串巷打土摊，进入剧场走上舞台。二人台表演由“打玩艺儿”变成了舞台演出，开始了第二次变革。这次变革在二人台的发展史上具有重大意义。

1952年，绥远省举办了民间艺人学习会。扬弃了二人台表演中“打头”、“咬指”、“飞眼”、“吹胡”等不健康的身段动作，突破了一人饰演多角的“摸帽儿戏”的形式，二人台变成了多人台。

1953年，绥远省又成立了专门挖掘、整理二人台传统剧目的戏曲审定委员会。在表演方面，建立了导演制，在排练中引导演员创造角色，分析剧本的主题思想和人物性格。此外，还组织演员进行形体训练，学习戏曲表演身段和民间舞蹈，用以丰富和提高二人台的表演艺术。

1955年前，对《走西口》、《打金钱》两个剧目中的丑角表演进行了彻底改革，以崭新的舞台形象参加了全区及全国会演。

1955年后，通过对《探病》、《借冠子》两个剧目的创作和排练，使二人台有了老旦和彩旦行当的表演，并且独具一格，博得了广大观众的赞誉，成为脍炙人口的保留剧目之一。

二人台表演繁荣昌盛的年代

从五十年代末到六十年代初，可以说是二人台表演艺术发展的黄金时代。以呼和浩特和包头两市民间歌剧团为代表的二人台专业表演团体，对二人台传统剧目的演出，进行了一系列的改革创新。特别是在1963年，内蒙古举办了“全区二人台、二人转会演”，硕果累累，涌现出一批好剧目、好演员。这次会演，是对解放以来二人台艺术改革的一次大检阅。包头市代表队演出的《探郎》、《新打金钱》，呼和浩特市代表队演出的《闹元宵》等，在表演上都进行了大胆的改革。如《闹元宵》中的“手灯舞”、“过冰滩”的舞蹈动作，《新打金钱》中的“转绢”、“双鞭”、“远投”及各种动作造型，都使人感到耳目一新。到了这个时候，二人台表演艺术可以说已趋于成熟，其突出的特点是，在吸收兄弟剧种表演之长的同时，保留了二人台原有的风格特色，真正做到了“博采众长，为我所用。”如果说在表演传统剧目上，二人台已显示了鲜明的剧种特色，那么在移植其它剧种的剧目与表演新创剧目上，二人台表演却还没有形成统一风格，基本上走着两条路子，

1、在演出大型古装戏中，模仿晋剧表演，以戏曲程式动作

为主；

2、在演出大型现代戏中，基本是话剧加唱，与新歌剧相似。

以上这两种表演都没有突出二人台的剧种风格。为了解决这个问题，自治区文化部门的有关领导及戏剧工作者们，曾多次开会进行探讨和研究。大家就如何使二人台在移植其他剧种的剧目和表演新创剧目时，形成自己的表演风格，各抒己见，提出了许多很有见地的设想。正当各地要进行大胆尝试时，便赶上了“传统戏一刀切”，接着便是“横扫一切”的年代开始了。二人台传统剧目一个不剩地统统被打成“毒草”，二人台剧团大部分被解散，演员大部改了行，留下的演员有的跳芭蕾舞，有的学唱样板戏。隔行如隔山，二人台演员唱京剧，南腔北调；二人台演员跳芭蕾舞，歪七扭八。二人台表演艺术遭到了一场空前的浩劫。

二人台音乐概述

郝 野

二人台是以同曲为基本唱腔结构，专曲专用的曲牌体地方小戏。虽然个别剧目（如《走西口》）已经有了板式的变化，但仅是速度快慢的变化（如快板、慢板），男女并没有分腔，仍然以同腔同调的方式进行演唱。

二人台音乐包括唱腔与器乐曲两大部分，并有“西路调”与“东路调”之分。“西路调”（也称“西口调”）主要流行于内蒙古自治区呼和浩特市、包头市、巴彦淖尔盟、伊克昭盟的城镇、农区和半农半牧区；还有山西省忻州地区的河曲县、保德县，陕西省榆林地区的榆林县、府谷县、神木县等地。其特点是旋律旷达悠长，高亢明亮，俗称“大弯大调”，曲目丰富多彩。“东路调”主要流行于内蒙古自治区乌兰察布盟的集宁市、商都县、化德县，以及山西省雁北地区的阳高县，河北省张家口地区的张北县等地。其音乐特点是旋律朴实优美，曲牌结构紧凑，音域不太宽，易于上口，便于普及流传。

二人台音乐的成份很复杂，其中有的是蒙古族民歌，有的是山西民歌，有的是陕北民歌，有的是江南民歌，还有一些戏曲音乐。这些音乐素材，经过人们多年的艺术实践，已经融化成了独具特色的二人台音乐，深受内蒙古的蒙古族、汉族和其他民族人民的喜爱。

二人台音乐以商、徵、宫、羽四种调式为主，前两者为常用。其曲调结构形式以“四句头”为典型。唱腔音乐有高打低唱、

低打高唱等特点。语音以内蒙古西部地区的方言为主，并以呼和浩特市、包头市（与山西省河曲县相近）的方言较有代表性，但在具体演唱中，其语音则又靠近十三辙的音律。

西、东路二人台的唱腔音乐各有一百首左右，其中半数的曲目名称和基本旋律是相同或大体相同的，其他半数则各有名目，旋律也不尽相同。西路二人台的器乐曲牌有上百首，东路有二十多首。二人台音乐中的器乐曲牌，既可以单独进行演奏（“耍牌子”），也可以作为场景音乐来烘托剧情。

（一）二人台音乐基本特点

（一）音乐成分

1 蒙古族民歌

二人台形成之初，内蒙古中、西部地区蒙汉人民杂居，许多蒙古族艺人和汉族艺人一起参与了二人台的演出活动。因此，一些蒙古族民歌，如《四公主》、《三百六十只黄羊》、《巴音杭盖》等被吸收进来，成为二人台“打坐腔”时表演的曲目。也正因为这样，当时人们曾把二人台称作“蒙古曲儿”。《绥远通志稿》载：“土默特社会家庭及儿童娱乐方法，概与汉人同。曩年有蒙古曲儿一种，以蒙语编词，用普通乐器如三弦、四弦、笛子等合奏歌之。歌时用拍板及落子以为节奏。音调激扬，别具一种风格。迨后略其调，易以汉词，而仍以蒙古曲儿名之。”进入本世纪三十年代以来，因为蒙古族二人台艺人逐渐减少，被二人台吸收的蒙古族民歌未能得到很好的传承，大部分唱词失传，而仅保留下曲调，成为二人台的器乐曲牌了。如：

(谱例一)

郭永明等记录

a, 森去德玛

(伊盟蒙古族)

1=C. 4/4

b) 森去德玛

(七台牌子曲)

1=C. 4/4

5. 6 i. 6 | i 3 3 2 |
比 那 森 开 纳 性 花

流水板

5 3 5 3 5 6 | i i 3 | 2 1 2 1 2 3 5 5 7 6 |

i 5 6 i 5 6 | i. 2 i — |
生 得 美 丽

5 3 5 3 5 6 | i 5 3 5 2 3 | i. 2 3 1 2 3 1 5 |

i. 2 5. 3 | 2 3 5 6 | i 5 6 |
比 那 深 湖 纳 水 10

2 1 2 1 2 3 5. 6 5 3 | 2. 2 5 6 3 5 3 2 1 6 |

i. 2 3 5 i 6 | 5. 6 5 — |
生 得 瑞 亮。

1 1 1 6 i 2 i 2 1 2 3 | 5. 6 i 5 6 i 5 1 |

i 5 6 i. 6 | i 3 3 2 2 |
提 起 休 那 深 沉 明 澈 纳

5 3 5 3 5 6 | i i 3 3 | 2 1 2 1 2 3 5. 6 5 5 |

56 i i 32 | 1 — — — |
 智 慧 来

556 i i 6 i 6532 | 1. 23 112 3523 |

—————→ | i 5 6 32 |
 (哎呀) 来 告 德
 1. 23 1.2 11 | 52 1.56 15 3523 |

i — — — | 5. 6 i. 6 |
 妈, 就 是 盼 你
 i. 23 123 1.2 | 52 5356 1 i 23 |

i 3 3 2 2 | 56 i i 32 |
 白 娘 是 苍 也 从 不 错
 21 2123 5.6 55 | 5.6 i 54 3523 |

1 — 1. 2 | 35 61 i 32 | 12 51 — |
 帐。(哎呀) 为什么叫人这样折腾呀 来告德妈?

1. 23 112 3523 | —————→ | 1.23 1.2 11 |

原曲(a)为五声宫调式,演变成二人台牌子曲(b)后,成为七声宫调式,而且扩充了结构,加入了富有二人台特色的底锤音乐。

最初用蒙古族民歌作为二人台唱腔,为了解决蒙、汉观众同看一台戏时产生的语言隔阂问题,艺人们在演出实践中创造了一种方法,即在曲调不变的情况下,把蒙、汉两种语言掺合在一起演唱。蒙语和汉语不仅语音不同,而且押韵方式也不同(蒙语诗歌押字头韵,汉语诗歌押字尾韵),为此,二人台艺人们采取了唱段与唱段相结合和词组与词组相结合两种演唱方法。前者就是同一剧目中,先唱一段汉语词,然后再唱一段蒙语词;后者旦角唱汉语词,丑角唱蒙语词。两种语言的唱腔可以变换曲调。如:

(谱例二)

阿拉蕾花

1=F, 2/4
流水板

计子玉演唱

<u>6̣.5̣</u> =	<u>2̣3̣</u> 2̣	<u>2̣5̣</u> 1̣	1̣ 5̣ —
旦清早	起来,	睡早	起,
<u>3̣.5̣</u> <u>6̣.3̣</u>	<u>1̣7̣</u> <u>6̣.5̣</u>	<u>5̣2̣</u> <u>3̣6̣4̣3̣</u>	<u>5̣</u> 2̣ .
烟筒里	冒烟	冲天	起,
<u>5̣.5̣</u> 5̣	<u>2̣3̣</u> <u>3̣.5̣</u>	<u>5̣.2̣</u> <u>1̣3̣5̣</u>	1̣ —
二爹娘	生下利	美貌	女,
<u>6̣.6̣</u> 1̣ =	5̣ 1̣	<u>2̣.5̣</u> <u>1̣3̣3̣6̣</u>	1̣ 5̣ .
爱奴的	人儿	实实多	哩,
<u>1̣1̣</u> <u>1̣.3̣5̣</u>	<u>5̣.3̣</u> —	1̣ 1̣	= —
黄河边	开花	乌勒	银花,
<u>6̣.6̣</u> 1̣ =	5̣ 1̣	<u>1̣.5̣</u> <u>1̣3̣3̣6̣</u>	<u>5̣.7̣</u> <u>6̣.5̣</u>
爱奴的	人儿	实实多	哩。

独唱

1 6 1 3 5 | 2 3 2 3 | 5 3 5 1 6 5 | 1 . 7 |

6 6 1 2 3 2 3 | 5 5 6 1 6 | 1 5 1 5 3 6 | 5 7 6 7 5) |

2 2 1 | 2 2 3 | 1 2 1 6 | 5 — |

腾 格 木 敦 达 太 奇 那 伊 呀 哎，

6 6 5 | 6 6 . | 5 6 5 3 | 2 — |

扎 木 勒 牙 步 呼 都 乌 素 太，

2 2 1 | 2 2 . | 1 1 2 1 6 | 5 — |

白 斯 郎 贵 哈 日 柱 温 塔 那，

2 — | 6 . 1 6 5 | 5 — | 5 5 5 |

哎 阿 拉 奔 英 花， 呼 尔 敦

5 5 5 | 3 2 1 6 | 2 (3 2 2) ||

牙 步 板 中 乌 吉 那。

上例后半部蒙语唱词的汉意是：

“天上还有星星啊，
地上还要过河，
高高兴兴回家去，
哎，花儿，
快快走吧，
(和我)去看房子。”

《阿拉奔花》表现的是一个蒙古族青年赶路时碰上了下雨，到一家农舍避雨适逢一个汉族姑娘在家看门，二人在言谈中彼此产生了爱慕之情。该剧在演唱时，旦角唱汉语，丑角唱蒙语。道白时，丑角则又以蒙、汉夹白的方式进行表演。这种演唱方式，可以使蒙、汉两个民族的观众同时都能看懂戏。

再一种方式是以一种语言为主，将另一种语言的单词、词组或句子嵌于该唱腔或道白之中。通常是以汉语为主，而将蒙语嵌于汉语之中。如：

(谱例三)

栽 柳 树

$1=F \frac{3}{4}$ 流水板

计子丑寅卯

$\underline{5} \underline{\underline{35}} \quad | \quad \underline{\underline{21}} \underline{\underline{02}} \quad | \quad \underline{\underline{05}} \underline{\underline{30}} \quad | \quad \underline{\underline{53}} \underline{\underline{2}} \cdot \quad |$
 大 河 畔 上 栽 柳 树

$\underline{\underline{21}} \underline{\underline{02}} \quad | \quad \underline{\underline{005}} \underline{\underline{30}} \quad | \quad \underline{\underline{51}} \underline{\underline{230}} \quad | \quad \underline{\underline{15}} \cdot \quad |$
 雨 后 那 毛 肯 妹 妹 走 上 几 步。

$\underline{\underline{222}} \underline{\underline{5}} \quad | \quad \underline{\underline{222}} \underline{\underline{5}} \quad | \quad \underline{\underline{3.1}} \underline{\underline{05}} \quad | \quad \underline{\underline{50}} \underline{\underline{1}} \quad |$
 令 令 令 仓， 令 令 令 仓， 莫 乃 呼 很 赛 白 奴

$\underline{\underline{222}} \underline{\underline{20}} \quad | \quad \underline{\underline{15}} \cdot \quad ||$
 走 上 几 步。

上例唱词中的“毛肯”系一蒙古族姑娘的名字，“莫乃”是我的意思，“呼很”是姑娘的意思，“赛白奴”是好的意思。“令令令仓”为象声词，形容毛肯妹妹走路的姿态。

蒙、汉语掺合使用，这种十分独特的戏曲演唱形式，仅流行于内蒙古地区，晋、陕、冀等省的二人台没有这种演唱形式，有时也仅仅是在唱词中出现几个蒙语单词。解放后，这种用蒙、汉两种语言交替使用的演出形式已经很少见了。

漫瀚调是流行于伊克昭盟准格尔旗、达拉特旗等蒙汉聚居地区的民歌，其旋律具有鄂尔多斯蒙古族民歌的特点，但唱词却是汉语结构形式，它是蒙、汉人民共同创造的艺术品种。二人台唱腔所吸收的漫瀚调，基本保持了民歌的原始特点。如：

(谱例四)

(4) 十五岁的姑娘
(漫画家)
1 = 2 4/4

2 汉族民族音乐与戏曲音乐

在二人台音乐成分中，除有一部分蒙古族民歌外，还有大量的汉族民间音乐和戏曲音乐，其中山西民歌和山西的大秧歌、北路梆子（晋剧）等戏曲音乐占有一定比重。其他还有流行于晋、陕的情调音乐，民间吹鼓乐以及河北民歌和江淮民歌等。如：

a.	<u>1 2 3</u>	<u>1 7</u>	<u>6 5</u>	5		
	红灯	挂在	大门	外		
b.	<u>2 2 2 2 3 5</u>	<u>2 2 2 2 2 3</u>	<u>1 2 3 5</u>	<u>2 3 6 5</u>	<u>5 (1 7 6 7 5)</u>	
	羊群(哎咳哦咳)	在前(哎咳哦咳)	人	在	后,	
a.	<u>3 2 3</u>	<u>5 1</u>	<u>2 3</u>	<u>2 6</u>		
	单等	五	哥	上工	打打	
b.	<u>5 1 7 6 7 6 5</u>	<u>1 1 6 1 2 3 5</u>	<u>2 2 3 2 3 2 3</u>	<u>5 1 2 3 5 3 6</u>		
	只瞧见那个黄脸(哎咳哦咳)	尘(生 尘 生 生)	瞧不见	玉身		
a.	5	—	0 0	0 0		
	来。					
	皮且	皮	且光且光	皮且 令		
b.	<u>1 5 (7 6)</u>	<u>5 6 5 5</u>	0 0	0 0		
	人。					
a.	0 0	0 0	0 0	0 0		
	光 皮且	皮且 光	且光 皮且	光 打		

上例a为山西祁县一带流行的高跷秧歌音乐，二人台将其吸收为唱腔后，去掉了打击乐，改为丝竹乐伴奏，并将旋律节奏放慢一倍作为基本板式（流水板），继之加花添字，润色旋律，使其具有戏曲音乐的特点。

山西晋剧（北路板子）在内蒙古中、西部地区很流行，二人台音乐的牌子曲有许多是从其中吸收的，如：

（谱例六）

a) 三十六把子 (高鼓、梆子) 50 | 56 | 67 61 | 56 |

b) 三十六把子 (高鼓、梆子) 50 | 5650 | 51 61 | 5650 |

a) (高鼓) 0 1.1 | 11 65 | 1 | 1.1 | 11 65 |

b) 51 61 | 3.2 1 | 1.6 51 | 6532 1 |

a) 1 1 | 3.3 3333 | 打打 335 | 61 3.2 |

b) 1 3 | 33 33 | 61 3.5 |

a) 1.7 6.2 | 1 — | 3³ 3³ | 03 0 | 03 0 | 03 0 |

b) 1656 1 ||

(a) 是山西北路梆子演员在舞台上表演缝衣服、纳鞋底、搓线等形体动作时的场景音乐，其中倒数第四小节是“走弦”（即大滑音），最后三小节是弹弦音。此曲在实际演奏时，琴师要与演员的表演密切配合。(b) 则旋律紧凑，在实际演奏时一气呵成，作为二人台场景音乐使用时，除了起到(a) 例的作用外，还可以为其他戏剧场景服务。

我区中、西部地区及晋、陕盛行的民间吹鼓乐，其中有一部分乐曲（如《四合四》、《将军令》、《得胜令》等），被吸收作二人台牌子曲。

(谱例七)

a, 笛四合四
(吹笛独奏)
上 = 1 = A 2/4

6 = 6 - 16 12 | 3 65 35 2 |

b, 四合四
(二人为笛子吹)
1 = F 2/4

6 5 6 7 | 6 - | 16 12 | 3 5 6 5 3 5 2 3 1 2 |

3 — 65 3 — 3 53 2 . 3 |

3 — : 3 6 5 2 3 56 |

5 — 5 65 | 4 35 23 6 1 |

1 2 76 | 5 6 53 | 23 56 | 3532 1761 |

2 . 2 2 — | 5 35 23 12 |

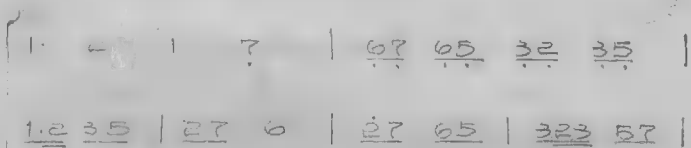
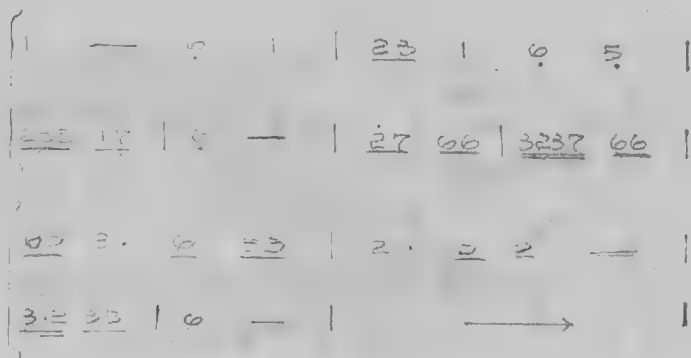
2 3 5 2 3 | 2 — | 5 6 53 | 235 2 1 |

6 . 7 6 — | 1 6 1 6 5 1 |

66 1567 | 6 — | 656 1 | 656 1 |

2 . 3 2 — | 2 3 5 1 65 32 |

1 2 3 5 | 2 3 2 5 | 6 5 3 2 | 1 6 5 3 |



《茉莉花》是广泛流行于我国江南的民歌，它流传到塞外并为二人台吸收为唱腔后，在旋律方面增强了音程大跳（如第五、第十、第十四等小节），扩充了曲牌结构，加快了演唱速度，从而加强了旋律明快、有力的特点：

（谱例八）

a. 茉莉花
(江苏民歌)
1 = E^{\flat} $\frac{4}{4}$

b. 张生戏莺莺
(二人台唱腔)
1 = F $\frac{4}{4}$

53 5 6 | 123 25 | 52 3532 | 16 | . |

满园 花草 谁也不过 它，

3 3 1 | 656 52 | 52 3532 | | — |

开 开 它 来 无有人进 来，

321 2.3 | 561 65 | 532 3532 | 12 0 1 |

我有心 采 一朵 戴 着花的人 儿 要

321 2.3 | 55 13 | 2.3 21 | 21 0 1 |

只估 刻是 张生 他 来 相 会，

23 1216 | 16 5 . |

将 我 骂。

235 16 | 5.1 653 | 5 . (23 | 5.3 23) |

原来 是 风 打 的 心 开。

除此之外，还有河北民歌《画扇面》，宁夏民歌《数花》，以及佛教音乐《千声佛》、《东方亮》等，也都被二人台音乐所吸收、借鉴。

3 新产生的音乐

这类曲调在二人台音乐中约占六分之一。生活在内蒙古中、西部地区的广大蒙、汉族人民，把现实生活中所发生的奇闻异事，以及自己的理想夙愿等，编成唱词或快板、串话进行说唱。久而久之，这些民间说唱到处流传，有的经过艺人们的加工，发展成二人台的新剧目。也有一些二人台剧目，就是从一首简单的民歌小调衍变而来的。如：

(谱例九)

a) $\frac{2}{4}$ 打樱桃 爬山调

5 6 太阳 一出 文 二 高，

3 7 6 5 5 6 5 3 2 1 6 3 3 2 6 5 我 叫 上 小 妹 妹 去 打 樱 桃。

这是一首典型的爬山调民歌结构形式，经过长期的传唱后，艺人们把原曲进行了加工润色，以扩展性手法增加了一句唱词与旋律，并且丰富发展了情节内容，加入了具有戏剧特点和方言特点的科白，吸收了扇子、霸王鞭等表演形式，使一首简单的爬山调民歌发展成为一出载歌载舞的表现青年男女爱情的小戏。经过发展后的《打樱桃》更富有艺术表现力，

b) $\frac{1}{4}$ 打樱桃 西路二人台唱腔 刘金演唱

5 6 3 5 2 3 1 1 3 2 3 7 6 5 6 4 3 2 1 6 5 1 2 太阳 一出 文 二(哟哟喂)高，

3 7 6 5 1 1 6 5 6 3 2 1 6 5 5 3 2 1 7 6 5 我 叫 上 (哟) 小 妹 妹 去 打 樱 (哟哟) 桃，

1 6 5 5 1 4 3 2 3 5 1 3 2 1 7 6 5 2 5 2 1 7 6 5 (哎哟) 跟 上 哥 去 打 樱 (哟哟) 桃。

二人台音乐来自民间，所以它能及时反映劳动人民现实生活。例如民国十八年（1927年），内蒙古集宁一带大旱，祖辈从山西省阳高、天镇等地跑口外的农民，被迫携家带口，重返故里，卖房卖地和卖儿卖女的比比皆是。不少二人台艺人也被裹进逃难的人群中，他们耳闻目睹这悲惨的景象，编成了《回关南》这样的二人台小戏，在逃难的路上演唱：

（谱例十）

回 关 南

1=F或F 2/4
慢板

男站 白 破 开
站 站 站 站
站 站 站 站
站 站 站 站

2 2 2 5 | 1 2 5 6 | 1 — | — — |
过 了 一 个 丁 卯 年，
回 不 来 家 一 罐 罐

4 . 4 | 5 . 6 | 2 2 2 5 | 2 1 6 |
（哎 唉 呀 呀） 过 了 一 个 丁 卯
（哎 唉 呀 呀） 回 不 来 家 一 罐

1 — | 1 — | 2 . 3 | 5 5 5 |
并 后 草 地 （这么）
罐 我 家 倒 来 有 个

4 5 0 | + 2 1 | 6 6 3 1 | 2 4 6 |
遭 荒 旱，（这么） 受 苦 人 呀 受 可
心 八 口 （这么） 饿 得 响 呀 不 能

5 1 6 | 5 — | — — |
恰 （哎 呀）
干 （呀 哟）。

(二) 调 式

二人台音乐的调式以徵、商、宫、羽为主，且以五声音阶和六声音阶最为常用，七声音阶较少。偶有七声音阶的调式，也是以六声为主而加一个经过性的4音或7音（不包括利用4、7二音转调这类情况）。

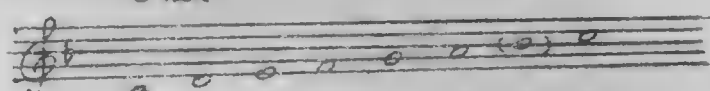
1 西路二人台音乐常用调式

(1) 徵调式

以C徵调式最为常用。该调式俗称“硬四字”，也有少数的F徵调式。如，

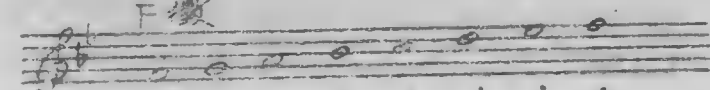
(图一)

C 徵



1=F 5 6 7 1 2 3 4 5

F 徵



1=bB 5 6 7 i 2 3 4 5

在徵调式的旋律中，常用的是五声徵调式音阶 $\dot{5} \dot{6} \dot{7} 2 3$ 和六声徵调式音阶 $\dot{5} \dot{6} \dot{7} 1 2 3$ ，七声徵调式音阶 $\dot{5} \dot{6} \dot{7} 1 2 3 4$ 较少使用。在这个调式中，三级音7并不倾向于四级宫音，而多下行经过二级音6进入主音5，于是形成一个很有特点的徵调式乐汇，即，

7 6 5

(2) 商调式

最常用且有特点的是C商调式，俗称“满六字”，以五声音阶和六声音阶较为普遍。如：

a) C商五声调式

1=B 2 3 5 6 |

b) C商六声调式

1=B 2 3 4 5 6 |

在商调式的曲目中，5 6 5 3 | 2 — | 这个乐汇很有特点，如：

(谱例十一)

a) 转山头

1=B 2/4

流水板

(前略)

1=B 2 3 5 6 |

b) 浙江月

1=B 3/4

流水板

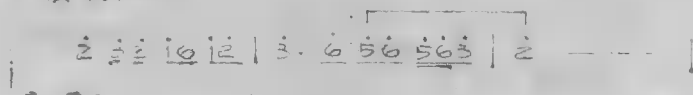
1=B 2 3 5 6 |

C,

寺西

1=bB 4/4

慢=流水秋

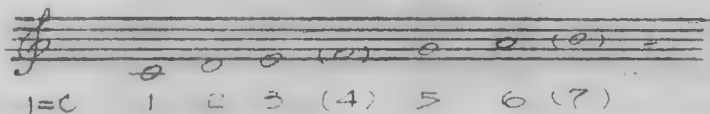


(3) 宫调式

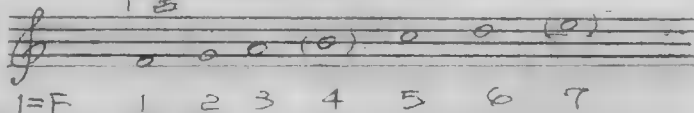
常用的有C宫调式，俗称“三眼”，也有部分曲牌为F宫调式。二人台宫调式的旋律音阶比较丰富，常用的有五声宫调式 1 2 3 5 6，六声宫调式 1 2 3 4 5 6 或 1 2 3 5 6 7，七声宫调式 1 2 3 4 5 6 7。

如：

C宫



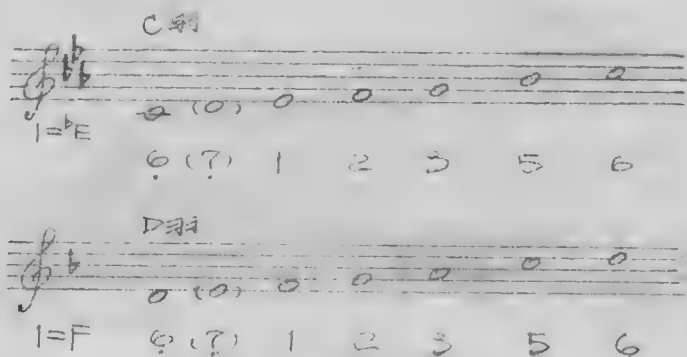
F宫



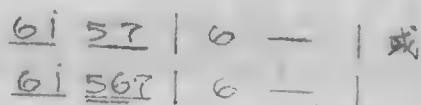
(4) 羽调式

常用的是C羽调式，俗称“下五眼”。在这个调式中，常用的是五声音阶 6 1 2 3 5 和六声音阶 6 7 1 2 3 5。

如：



在羽调式旋律中，有一个很有代表性的乐汇，即：
(谱例十二)



这个乐汇常作为前奏和尾奏使用，在乐曲内部也经常出现。

2 东路二人台音乐常用调式

东路二人台音乐的调式比较复杂，一是因为艺人们的师承关系复杂，二是因为东路二人台的音乐成份复杂，不仅有秧歌调，还有道情音乐，四十年代还吸收了许多西路二人台音乐作为基本唱腔。东路二人台音乐的调高，以小工调（1=D）为多，比西路（尺字调，1=C）高出大二度。旧时有多数东路二人台班子学习西路的定调法，但习惯上仍以前者为主。其常用调式仍以徵、商、宫、羽为主，并以五声、六声音级为主要旋律音阶。

3 调式的转换

以西路二人台音乐为例，所用调为C徵、C商、C宫、C羽四种。因为同主音调式的使用，为调式的转换打下了基础。而在一首曲调中，因调式的改变或主音的转换而形成的转调，使二人台音乐的风格特点在统一的基础上形成了对比，有时甚至是很强烈的对比，从而使戏剧故事的主题思想揭示得更加深刻。另一方面，在牌子曲的演奏中，往往因为转调的使用而形成全曲的高潮。常用的转调手法有如下几种：

(1) 同主音不同调式的转调

即主音相同而调式不同。如《方四姐》、《十爱》（东路）等。（曲例从略，下同）

(2) 同调式不同音的转调

调式相同而主音不同。如《拉老汉》、《光棍哭妻》（东路）等。

(3) 不同调式不同主音的转调

前后调之间的调式与主音均不同。如《小女婿》、《摘花椒》等。

在同一首曲调中，有时不单纯地使用一种转调手法，而是将各种转调手法综合使用。这样，就出现了转调的比较复杂的现象。如《苏州花》、《出鼓子》等。

(三) 板式的变化使用

随着二人台音乐由民间音乐向戏曲音乐的发展，艺人在演唱过程中常把传统曲调（通常是流水板）加以各种速度的变化，形成了亮调、慢板、流水板、快板、挂板等各种板式。但是，不管如何变化，二人台音乐在节奏上有个重要的特点，就是强起弱收（个别曲牌例外）。

各种板式的变化及其使用，以西路二人台的唱腔与牌子曲较为丰富和广泛。而东路二人台的唱腔与牌子曲，大部分还保留着民歌演唱的某些特点。板式的变化使用，促进了二人台音乐的发

展，并因此而形成了多种风格和流派。

应该指出的是，并非所有的二人台音乐都有以上各种板式，只有那些在民间广泛传唱，并被群众所喜闻乐见的剧（曲）目，才有这样的板式变化。如二人台传统剧目《走西口》、《打金钱》、《五哥放羊》及牌子曲《八板》、《八音杭盖》等，板式变化十分鲜明。有的剧（曲）目，如《挑菜》、《送大哥》、《二十四句贤孝》及牌子曲《紧不着落》、《十字牌子》等，还没有形成这些板式的变化，但是，根据上述板式变化的各种手法，仍可将这类曲调施以各种板式的变化，并加以使用。

二人台常用板式及特点如下：

1 亮调

亮调即散板。亮调的形成受了爬山调、信天游等汉族民歌和蒙古族长调民歌的影响，同时也受了晋剧等剧种的影响。旧时二人台打上摊儿演出时，亮调能起到演员溜嗓子或招徕观众的作用。亮调有大亮调和小亮调之分。

（1）大亮调

大亮调由两个乐句组成。在实际演唱时，将原曲的第一乐句和第二乐句唱成散板即可。大亮调之后接唱慢板（慢流水板或流水板亦可）。

（谱例十三）

（谱例十三）

打金钱

西路二人台传统唱腔
王 建 编 曲 唱

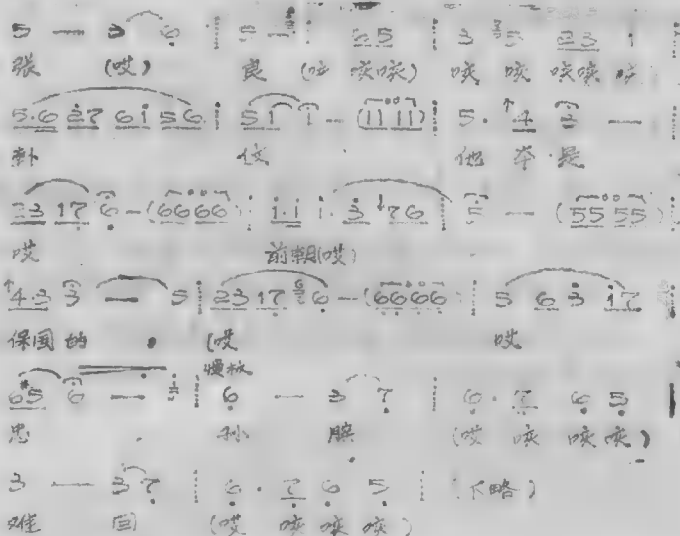
1=F 4/4

大亮调

1. $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ - | $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ - $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ = - - - 6 |
提 起 张 咏 咏 收

$\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ - - - | $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ - | $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ - $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ |
(收) 并 (咏 咏)

$\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ - - - | $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ - | $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ - $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ |
收 (咏 咏) 收 (咏 咏)



上例的大亮调是用该曲的第一、第二乐句经过加工发展而成的，但相去甚远。这个大亮调之后，接着唱慢板的第一乐句。

(2) 小亮调

在演唱中，仅把唱腔的第一句唱成散板，后接唱原板的第二句，即成小亮调。东路二人台的“大起调”亦属此类。

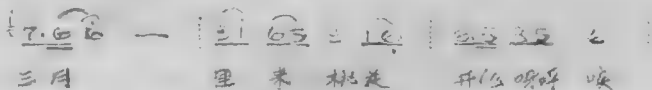
(谱例十四)

小放牛

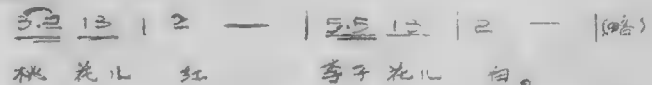
1=F 2/4

竹大起板

东路二人台传统唱腔
游 占 董 演唱
张 文 琴 整理 记 录



慢板



小亮调后接唱慢板或慢二流水板第二句。

2 慢板

二人台音乐的慢板，其演唱或演奏速度每分钟在48——63拍之间，多用一板三眼（ $\frac{4}{4}$ ）节拍记谱。在以唱功为主的硬码戏中，慢板的演唱占有很大比重。在牌子曲的演奏中，第一板（或曰第一遍）也为慢板节奏，以后各板渐次加快。慢板的演唱或演奏能把音乐的节奏拉开放展，因而使演唱者或演奏者有充分发挥嗓音技巧和乐器性能的余地。

（谱例十五）

小尼姑思凡

二人台传统唱腔
王连顺演唱

1=F 4/4

慢板 $\frac{4}{4}$

慢二流水板 $\frac{4}{4}$

6	5	6	3	3	1	7	0	1	5	5	—	6	1	3	2	3	7	6	
一			要						里				小				尼		
1	5	6	5	3	3	5	—	5	—	6	1	3	2	3	7	6			
二			要						里				小				尼		

1	5	7	—	—	—	6	5	6	2	1	7	6	7	6	5	6	5	4	3	5	
姑						奶		坐			禅										
5	—	—	—	—	—	6	5	6	1	7	—	6	5	—	4	5	3	—	—	—	—
姑						依		头			暗		思								
5	2	—	—	(3	5	2	—	3	2	5)	5	—	2	—	7	6	—	—	—	—	—
童											手		舒								
2	—	—	—	(3	5	2	—	3	2	5)	5	—	2	—	7	6	—	—	—	—	—
童											思		想								

5. 6 1 7 6 1 3 6 | 6 1 2 3 5 1 6 | 2. 6 4 3 2 3 3 6 |

上 小 木 魚
5. 1 6 5 | 1. 2 3 7 6 | 5. 5 2 3 5 |

起 众 施 主

1. 3 2 3 6 5 5 | 6. 5 3 2 1 3 2 3 6 | 1. 5 . 5 (7 6 |

独 自 悲 伤。

1 7 6 5 5 | 3 2 3 1 3 6 | 5 . (7 6 |

还 顾 叹 降 香。

5 . 7 6 7 5) | 6 - 3 2 3 5 | 1 . 7 6 7 5 |

入 空 门

5 . 6 5 5) | 6 6 3 5 | 1 . 7 6 1 5 |

穿 红 的

6 5 3 2 3 1 7 | 6 5 6 1 7 6 7 5 | 2 2 1 2 1 2 5 |

身受 苦 概念

3 1 2 2 | 1 . 7 6 1 5 | 2 2 1 2 5 |

挂 绿 的 成 双

3. 5 3 2 1 7 2 | 6 - - (1 7 | 6 . 7 6 6) | 5 . 2 1 7 6 |

弥 陀 . 守 坚

5 2 3 1 7 | 6 . (1 7 | 6 . 7 6 6) | 5 . 2 1 7 6 |

成 对 . 怀 抱

5 . 6 1 7 6 1 5 | 6 1 2 3 5 1 6 | 5 . 6 4 3 2 3 5 |

房 对 孤 灯

5 . 1 6 5 | 1 . 2 3 1 6 | 5 . 3 2 3 5 |

上 小 婴 儿

6 5 6 1 6 | 1 6 1 2 3 5 1 6 | 5 . 6 4 3 2 3 5 |

好 不 凄 凉

6 5 6 7 6 | 5 - - (7 6 | 5 . 7 6 7 5) |

(哎 哟) .

6 5 6 7 6 | 5 . 7 6 | 5 . 6 5 5 |

(哎 哟) .

3 流水板

流水板有三类：

(1) 慢二流水板

慢二流水板是介乎慢板与流水板之间的一种板式，其旋律线较慢板简洁而较流水板繁复，用一板三眼（ $2/4$ ）或一板一眼（ $\frac{3}{4}$ ）节奏记谱。

(2) 流水板

流水板即原板，蒙、汉族民歌被吸收为二人台音乐后，多采用这种板式。流水板的速度每分钟72——88拍，一般唱腔多用此种板式，其适应性较强。

(3) 快二流水板

快二流水板亦称紧二流水板，它是二人台“火炮曲子”中常用的一种板式，适于表现欢快热烈的情绪，其速度介乎于88——112拍之间，多以一板一眼（ $\frac{3}{4}$ ）节拍形式记谱。在传统唱腔的演唱和牌子曲的演奏中，快二流水板是由流水板向快板过渡并从而达到全曲高潮的板式。

(谱例十六)

小放牛

1=F $\frac{3}{4}$
快二流水板

来路以传统唱腔
游占音典唱
张文英李世英记录

(53 5 | 35 32 | 1.2 35 | 2.1 6.1 | 5 —) |

1.6 1 | 1 6 5 | 3.5 6.1 | 43 2 |

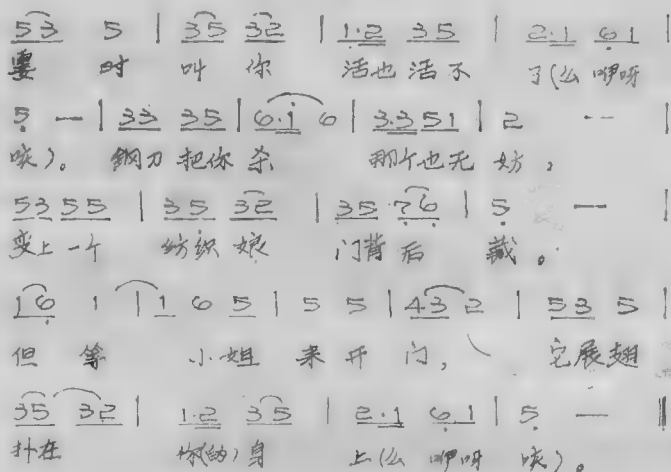
休 要 走 来 休 要 跪，

53 5 | 35 32 | 35 7.6 | 5 — |

我 家 的 男 人 怀 揣 杀 人 刀，

1.6 1 | 1 6 5 | 53 5 | 43 2 |

三 刀 两 刀 将 你 杀，



4 快板

快板适于表达欢快热烈的情绪，在二人台的“火炮曲子”和牌子曲的演奏中，它是形成全剧或全曲高潮的必要手段。快板的演唱或演奏，因速度快，音符密，弦促音急，故又称为“捏字板”、“垛板”。其速度每分钟112——160拍，以一板一眼（ $\frac{2}{4}$ ）或有板无眼（ $\frac{1}{4}$ ）节拍记谱。

5 挂板

挂板也叫“码板”，它是二人台音乐特有的终止形式。具体使用时，在快二流水板或快板形成了全曲的高潮后，截止到最后一句突然停止，然后放慢演唱或演奏完最后一个乐句，即告全曲（剧）结束。

（谱例十七）

五 哥 放 羊

1=F $\frac{1}{4}$
快板 豫剧

西路二人台 魏喜胜
王 建 演唱

$\underline{2} \underline{5} \underline{1} \underline{6} | 5 | \underline{6} \underline{5} \underline{2} | 1 | \underline{2} \underline{3} \underline{5} | \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{2} | \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{6} | 5 |$

十二月 里 正 一 年，五 哥 上 柜 称 工 钱，

$\underline{2} \underline{2} \underline{2} | \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{3} | \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} | 5 | \underline{3} \underline{1} | \underline{6} \underline{5} \underline{6} | \underline{1} \underline{6} | \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{5} |$

称 钱 一 响 (就) 惹 得 (新) 盖，可 怜 (哪) 五 哥 咳 咳 咳

$\underline{2} \underline{1} \underline{6} | \underline{2} \underline{1} \underline{6} | \underline{5} \underline{1} \underline{6} | \underline{5} \underline{1} \underline{6} | \underline{5} \underline{1} \underline{6} |$

哥 泪 流 流。

(四) 结构形式

二人台音乐的结构形式是以单乐段为基础的。遇有多段唱词时，则用反复演唱同一曲牌，所以唱腔音乐的结构形式较简单。在二人台牌子曲音乐中，为了能更充分地发挥乐器的性能和演奏者的技巧，其曲牌结构往往比较复杂，形成了一些大型的曲牌结构形式如变奏曲、套曲等。

1 单 乐 段 形 式

(1) “两句头”

两句头结构形式在二人台音乐中为数不多，却是一种基本的结构形式。由这种简单的上下句式的两句头结构，可以构成许多比较复杂的结构形式。

(谱例十八)

李宏泰安瓜

1=G 2/4
稍慢

东路二人台传统唱腔
演唱者 江记录

55 32 | 55 32 | 5 65 | 1 — |
天泰(哎咳) 地泰(哎咳) 三 阳 泰
年年(哎咳) 安瓜(哎咳) 年 年 卖

5 65 | 51 32 | 21 76 | 5 — ||
我 老汉 名 叫 李 宏 泰
今 年的 瓜 儿 真 不 赖

上例是一首徵调式上下句两句头唱腔，上句呼，下句应，旋律流畅，结构方整。其结构形式为：

a+b

4+4 (小节，下同)

还有一种两句头形式，即把两句唱词分作四个部分去演唱，其中每一句又分作上下两个部分。曲调好象是四句，若从唱词来分析，仍为两句头。

(谱例十九)

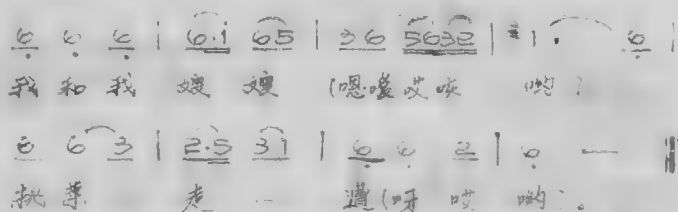
挑 菜

1=F 2/4
流水板

西路二人台传统唱腔

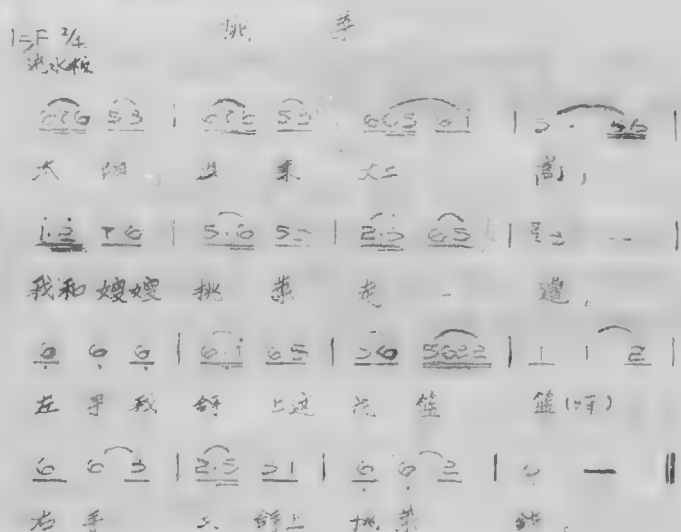
676 53 | 676 53 | 665 61 | 5 . 56 |
太 阳 出 来 (喂喂 哎咳 哟)

1.2 76 | 5.6 53 | 2.3 65 | 2.3 — |
又 二 高(呀哟 哎哟 哎咳 哟)



上曲在实际演唱时，有不少艺人将其填作四句唱词演唱，效果很好。即：

(谱例二十)



上例结构形式为：

a)	b)
$a + b$	$a + b + c + d$
$(4 + 4) + (4 + 4)$	$4 + 4 + 4 + 4$

(2) “三条腿”

由三个乐组成的曲调俗称“三条腿”，其结构形式很有特点。如：

(谱例二十一)

敏金杭盖

1= bB $\frac{4}{4}$
流水板

面路=八分音符+八分音符

— a —

||: 2323 55 | 323 16 | 2321 62 | 5.6 55 |

— b —

5.6 27 0 . 2 | 45 6561 | 6 . 55 |

— 结束句 —

22 3235 | 22 22 || 6 0 | 45 61 |

56 53 | 23 1335 | 2 — ||

上例前四小节为第一乐句，第五至第十小节为第二乐句。两个乐句为AB句，可以反复，也可以不反复，接着从第十二小节开始奏第三乐句。其曲牌结构形式为：

$$a + d + c$$

$$4 + (4 + 2) + 4$$

(3) “四句头”

“四句头”是二人台音乐最常用的结构形式，具体有起承转合式、对应式、模仿式等。

①起承转合式

(谱例二十二)

南 瓜 羹

1 = 2/4
黄水根

和路 一人 二马 轮 轴
南 子 木 梁

6.5 2 | 55 2 | 2.2 1.2 | 2.1 0 |

656 16 | 5 — | 6.5 3 | 55 2 |

3.2 1.3 | 2.1 0 | 656 16 | 5 — |

6.5 4 | 54 2 | 52 65 | 46 54 |

35 42 | 55 1 | ? ? | 65 1 ||

|| 23 5 | 12 1 || 16 55 | 5 — ||

上例每句六小节，第二句同第一句；第三句以“清角为宫”转调的手法，形成同调式（C徵→F徵不同主音转调），从而构成该曲牌的转句；第四乐句每两小节一个腔节，并将前两个腔节予以反复。最后的一个腔节（即最后两小节）取材于第一乐句的后两小节（即第五、第六小节），以取得前后呼应、自成一体的艺术效果。其曲牌结构形式如下：

a + a¹ +
(1 + 1 + 2 + 2) + (1 + 1 + 2 + 2) +
b + c
(1 + 1 + 4) + || : 2 : || + || : 2 : || + 2

②对应式：

（谱例二十三）

1=F 2/4 流水板 金 工 西路二人台传统唱腔

——上句唱腔

1 1 1 7 | 6 1 6 1 | 5 3 2 3 | 5 — (5 6)

王大娘 正在 上房里 坐。

——下句唱腔

1 0 5 3 | 2 . 5 | 2 2 3 1 6 | 2 3 2) |

耳听 见 门外 闹嚷嚷。

——下句间奏曲

2 . 1 6 | 5 . 1 | 6 5 6 4 2 | 5 — 1

上例上句唱腔落5音，下句唱腔落1音，互为对应关系；上句间奏音乐2音，下句间奏音乐落5音，同为对应关系。另外从唱词结构关系方面看，上下句之间有一定的对应关系。其唱腔结构形式为：

$$a + b$$

$$(4 + 4) + (4 + 4)$$

③模仿式：

这个模仿主要是指曲牌结构内部，因节奏的模仿而形成的各乐句之间的模仿关系。如：

（谱例二十四）

大 救 駕

1=F 2/4
流水板

西路二人转曲牌子母

a
6 5 6 1 5 | 5 1 7 6 7 6 5 | 3 2 3 5 2 1 3 | 5 . 6 5 5 |

a'
6 5 6 1 5 | 5 1 7 6 7 6 5 | 3 2 3 5 2 1 3 | 5 . 6 5 5 |

b
1 6 1 2 3 | 3 2 3 5 3 | 2 3 5 3 2 1 7 | 2 . 6 6 6 |

c
6 5 6 1 2 | 2 5 3 5 3 2 | 1 2 3 5 3 7 6 1 | 5 . 6 5 5 |

上例四句旋律，各句的第一与第二小节之间都使用了跨小节的切分节奏 $\underline{\underline{\times \times \times \times}} \quad \times \quad | \quad \underline{\underline{\times \times \times}}$ ，而且，各乐句的一头一尾都使用了相同的节奏形式。使得该曲牌节奏律动一致，旋律风格统一，结构形式严谨。其结构图式为：

a + a' + b + c
(1 + 3) + (1 + 3) + (1 + 3) + (1 + 3)

还有一种扩充性四句头曲牌结构形式，就是把最后一句（包括最后一句的后两小节）或最后两句重复演唱或演奏一遍，它的基本结构形式是“四句头”，但实际上是“五句头”或“六句头”结构。不再举例。

(4) “多句头”

一首曲牌的乐句多于四句，但多余的乐句不是四句头的补充部分，这种曲牌的结构形式谓之“多句头”。这种结构形式在牌

予曲中较多。在东路二人台唱腔音乐中有其代表性曲例，在西路二人台的唱腔音乐中则很少。

(谱例二十五)

山 空 山 寂 山

$f = {}^bB \quad 4/4$
流水板

西路二人台唱腔

a

1 1 1 6 5 6 1 | 5 5 5 | 6 6 1 5 5 6 | 1 2 1 1 |

b

2 5 3 5 5 2 | 1 1 2 3 5 | 2 3 2 1 6 1 2 3 | 1 . 6 |

c

2 1 2 1 2 3 | 5 . 6 | 5 2 5 6 5 2 | 2 . 2 2 |

d

5 6 5 6 1 2 | 2 . 2 2 | 1 2 3 6 5 6 1 | 2 3 2 3 |

e

3 2 3 6 | 5 2 5 1 | 2 3 5 3 2 1 7 | 4 7 6 2 |

f

6 2 3 1 7 6 | 5 . 6 | 3 2 2 5 | 5 6 1 |

6 2 3 1 7 6 1 | 5 6 5 5 |

上例为a、b、c、d、e、f六句，各乐句都有新的音乐成份，并不因袭旧套。其结构形式为：

$$a + b + c + d + e + f$$

$$(2+2) + 4 + (2+2) + (2+2) + 4 + (2+2+2)$$

2 多 乐 段 形 式

即由两个以上的乐段组的成曲调。这两个（或更多）乐段之间有的是同一乐段的变化重复，形成变奏曲式，有的是平行关系或主属（或属主）关系。二人台音乐的多乐段有两段体、变奏曲、套曲三种情形，以牌子曲中使用较多，唱腔中较少。尤以变奏曲和套曲，更为明显。

（1）两段体

（谱例二十六）

1=D 或 C 2/4
秧歌

又见 花

东路二人台传统唱腔
高 永 关 洪 编
王世一 萧子杰 记录

(1.2 3.5 | 2.3 5 2.1 | 2.3 5 2.1 | 2.3 2.1 2.3 2.1 |
7.7 7 6.5 6 | 1.2 7 6 | 5 7 6 | 5 5) |

[A]

3.5 2.2 | 3.5 3.2 | 6.5 3.2 | 1.6 |

咱姐妹 扭了（那个）大 门 口，

1.2 3.5 | 2.3 2 | 6.1 6.5 3.5 6 | 5 — |

红彤彤 阳 婆 照呀么照当头。

6.0 1 3.5 6 | 1 7 | 6.6 5.6 7 | 6 — |

手搭凉 棚 放 眼 瞅

1.2 3.5 | 2.3 2 | 6.1 6.5 3.5 6 | 5 — |

路 上 的 人 儿 似呀么水 流。

1.2 2.3 2.3 | 1.7 0 1 2 | 1.1 2 1.1 2 | 7.6 5 | 2.2 2.3 1.7 0 |

光溜溜的个 小毛驴，小毛驴赶的是一群牛，哎嗨哟的姐姐

光溜溜的个 孙娃娃，小媳妇打扮的赛风流 妹妹

2 — | 1.2 3.5 | 2.3 5 2.1 | 2.3 5 2.1 |

听， 沿 路 的 美 景（呀） 看不 够呀

2.3 2 | 2.3 2 | 7.7 7 6.5 6 | 1.2 7 6 | 5 — |

那（呀）呀（呀）那（呀）呀（呀）美景呀看不 够呀（呀）

上例前八小节为前奏音乐，从该曲最后两句借用而来。

[A]段为起承转合四句头，句式严谨，结构方整。[B]段同为起承转合四句头，其中第一、第二句为同腔反复；第三句结构若按其唱词划分，应为两小节，但实际上第四句因为提前出现唱词而侵占了第三句的后二小节（即第三十一、三十二小节），第四句的结尾音乐沿用了[B]段第一乐句的材料，使得首尾相顾，融为一体。其结构形式为：

A

B

$$\begin{aligned} & \left[\begin{array}{cccc} a & + & b & + & c & + & d \\ 4 & + & (2+2) & + & (2+2) & + & (2+2) \end{array} \right] + \left[\begin{array}{cc} a & + & a' \\ (2+2) & + & (2+2) \end{array} \right. \\ & \left. + \begin{array}{cc} b & + & c \\ (2+2) & + & (2+2) \end{array} \right] \end{aligned}$$

(2) 变奏曲

变奏曲结构形式多用于牌子曲音乐中，根据旋律的特点、乐器的性能以及乐师的演奏技艺，许多牌子曲被发展成二次变奏、三次变奏、四次变奏等结构形式，从而打破了按板式演奏的豆腐块音乐的特点。

(谱例二十七)

1=4 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
因 流水板

折 摆 走

西路一人独舞牌曲

116 11 | 5.617 6765 | 3516 5221 | • 2. |

176 11 | 3521 3 | 6123 1765 | 6.7 2.6 |

21232 : | 21232 : | 5.617 6765 | 3521 562 :

5.6 1.2 | 6.1 5.5.6 | 1.1 | 1.2 | 3.3 | 1.2 |

3.3 1.2 | 3.3.5 | 6.1.5 3.5.6.1 | 5.6 2.3 |

6.1.2.3 1.7.6.1 | 5.6.1 3.5.2.1 | 5.6 2.1 | 1.7.6 1.1 |

5.6.1.7 6.7.6.5 | 3.5.1.6 5.3.2.1 | 3.3.3 | 2.3.5 |

1.5 3.5.3.2 | 1.1.1 2.1.3.2 | 1.2 1.1 | 2.3.5 |

2.5 3.5.3.2 | 1.1.1 6.1.2.3 | 1.2 1.1 | 3.5.3.2 |

其结构形式为：

$$\boxed{A_1} \quad \boxed{A_1^1}$$

$$\left[\begin{array}{c} a + b + c + d + e \\ 4 + (2+2) + (2+2) + 6 + (2+3) \end{array} \right] + \left[\begin{array}{c} a + b + b^1 + c \\ 4 + 4 + 4 + 5 \end{array} \right]$$

$$\boxed{A_2}$$

$$\left[\begin{array}{c} + d \\ + (2+3) \end{array} \right] + \left[\begin{array}{c} a + b + b^1 + c + d \\ 4 + 4 + 4 + 5 + (2+3) \end{array} \right]$$

(3) 曲牌联奏

即由若干个曲牌组成的曲牌联奏，而且各个曲牌自成一个段落。最初在牌子曲中使用较多，艺人们把若干调式和旋律风格相近的牌子曲合成一支长大的曲子，一气呵成地进行演奏。以后，在一些二人台传统剧目（《牧牛》、《阿拉奔花》等）唱腔中也应用了这种曲牌联奏（唱）的方法。下举一例：

(谱例二十八)

銀 花

1=F 2/4

流水格

西塔 2/4 拍 唢呐 独奏

25 图

656 12 | 2 — | 23 2321 | 21 216 |

5 · 2 | 561 5643 | 231 2123 | 656 1765 |

4 · 3 | 231 1765 | 564 326 | 556 17 |

65617 675 | 6156 1235 | 23 25 | 241 2412 |

4 · 5 | 6145 6 | 1276 1 | 1276 4516 |

5 · 24 | 56 55 | 53 51 | 6561 5643 |

[B] 转 4/4 拍 5 拍

24 36 | 23 54 | 554 554 | 6516 5 |

6156 1 | 212 5532 | 13 23 | 6 112 |

其结构式为：

(图五)

段 落	[A]	[B]	[C]
曲牌名	银蹬海骠	苏州花	八音杭盖
板 式	流 水 板	流 水 板	流 水 板
结 构	单 乐 段	单 乐 段	三 段 体
调 式	1=F C徵	1=bBC商	1=F C徵
小节数	2 5	1 0	12+17+17

二 唱 腔

传统的二人合唱腔是男女（即丑角和旦角）以同腔的形式反复咏唱同一首曲调。因男女声的音域不同，在实际演唱中不得不一方迁就另一方（一般是男声迁就女声）。过去二人台旦角由男演员扮演，演唱时必须捏着嗓子挑尖音。为了适应这一情况，艺人们逐渐摸索出高打低唱、低打高唱、闪梆子等特殊的唱法。这虽然是为了解决男女同腔的问题而形成的演唱方法，但久而久之也就形成了二人台传统唱腔的行腔特点了。

（一）传统行腔法

1 对 儿 字 行 腔

所谓“对儿字行腔”，即在吐字和行腔时，根据唱词的结构特点，尽可能将唱词成双成对地吐出。这种吐字法与内蒙古中、西部地区的汉族方言有密切的联系。

（谱例二十九）

三国题

1=F 2/4
流水板

西路二台信地高建
王 建 國 漢 昭

35 35 | 156 76 | 25 — | 5 5 | 1 2 |
孙 权 心 胆 寒 哎

667 65 | 35 236 | 1 — (23 | 123 15) |
坐 卧 不 安 然

35 236 | 1.3 236 | 5 1.6 | 556 43 |
忙 把 那 文 武 纳 官 员

223 65 | 335 236 | 1 — (23 | 123 15) |
宣 在 金 呀 殿

56 1612 | 3.1 65 | 223 65 | 35 23 |
那 文 官 说 是 投 降 苗 操

21 2123 | 521 72 | 676 5 | 323 7261 |
武 官 提 勇 要 征 战 呀 哈 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎

5 — (76 | 5.6 55 | 116 1612 | 3.1 65 |
哟 (附小曲牌)

2123 535 | 653 231 | 221 2123 | 5 72 |
676 5 | 3521 7261 | 5.6 55) |

上例的“孙权”、“心胆”、“坐卧”、“不安”、“忙把”、“官员”、“宣在”、“金呀”、“那文”、“投降”等，都是以对儿字行腔的方式演唱的。但在对儿字行腔中，也有些艺人把一些本来不应该结合在一起的两个字合在一起唱，使人解费，甚至影响了原意的正常表达。

对儿字行腔在演唱时比较省力，唱演者可以在较短的时间内把唱词集中吐出，而剩下的腔，或者采用小甩腔的方法演唱，或者配以衬字哼出。若是表演载歌载舞的“火炮曲子”，这种行腔方法还可为表演者赢得喘息的机会。

对儿字行腔的另一形式，是以近乎于配乐念白的方法，在强拍上念出唱词，弱拍或弱位置音不去演唱，由伴奏乐器奏出。虽是念，调门却较高，有时也合弦，而念白的后半部或结尾部的长腔处，都要按照拍节拉开唱足。

(谱例三十)

柳 病

玉路二人台传统曲牌
柳 病 英魂唱

0 5 6 | 1 5 7 6 | 6 3 5 | 5 — |

X X 0 | X X 0 | X 0 5 | 5 — |

攀走
仔细

三两
一打

步 (呀)
量 (呀)

5 6 | 1 6 5 3 | 6 3 2 | 2 — |

X X 0 | X X 0 | X 0 2 | 2 — |

坐在
翠云

炕沿
病的

上 (呀)
重 (呀)

5 6 | 1 2 | 3 2 3 5 | 2 3 5 | 6 5 6 1 6 |

X X 0 | X X 0 | X 0 | 0 5 1 0 |

胳膊

象个

麻

杆杆

5 1 6 1 6 5 | 3 5 3 5 3 5 | 1 2 3 5 | 3 2 3 7 6 | 5 — | 5 0 ||

5 6 | 3 2 | 1 2 3 3 3 | 3 2 3 7 6 | 5 — | 5 0 ||

(哎)

瘦的不成人模样。

上例各乐句的前半部均以念白的形式表达，但乐队仍旧有板有眼地演奏着主旋律，每个乐句的尾部入腔合调，以此形成一种独特的似念又唱的行腔特点。

2 高打低唱与低打高唱

“高打低唱”即伴奏的旋律声部在高、中音区，而演唱的旋律声部则在低、中音区。但是，乐器伴奏不能轻易地随着演唱旋律的改动而改动，仍须按照传统的旋律线去演奏。这样，演唱和演奏在音区、音域以及音色方面自然地形成了对比，而有些嗓音不太好的演员也可能获得较好的演唱效果。如：

(谱例三十一)

偷红鞋

曲路=人地传统唱腔

1=bB $\frac{2}{4}$
快=流水板

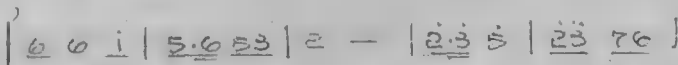
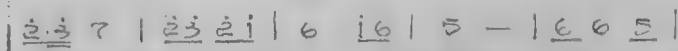
a) 伴奏旋律

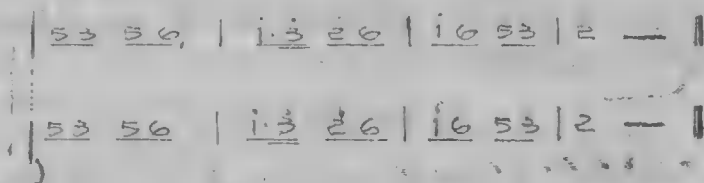


b) 高打低唱



(词略)





上例《偷红鞋》的第一、三、五等小节均采用了这种高打低唱的方法，演员在高腔处的行腔低于伴奏旋律三、四、五、六度，实际演唱效果很好。

“低打高唱”也叫“耍花字”、“耍花腔”、“挑尖音”。其演唱方法与高打低唱相反，即伴奏在中、低音区或者自然音区，而演唱则在中、高音区。演唱者在不影响旋律风格的基础上，把旋律中个别腔节或乐句的音程提高，如把中音区的旋律提高若干度或把低音翻高八度，同时三大件仍按传统的旋律进行伴奏，这样就形成了低打高唱，从而使一些演员能够更充分地发挥其嗓音的特长。

东路二人台在男女同腔时，男腔多采用低打高唱的方法，将旋律音提高二至五度甚至八度进行演唱。

3 闪 梆 子

闪梆子就是在演唱中避开了传统唱腔的强拍音或强位置音，从弱拍音或弱位置音起唱。这主要是因为有些演员的嗓音不济，一些高音（特别是强拍上的高音）唱不上去，于是就形成了这种闪梆子（俗称“刁字”）的唱法。由于错开了由乐器演奏的强拍“音头”，演员的嗓音容易突出，吐字能够听清。

(谱例三十三)

方四姐

1=B, 2/4

西路三人抬轿唱腔

流水板

a. 伴奏旋律 $\underline{\dot{2} \cdot \dot{5}} \underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}} | \underline{6 \cdot 7} \underline{\dot{3} \dot{2}} | \underline{\dot{5} \cdot \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{1}} | \underline{6 \cdot 7} \underline{6 \dot{2}} |$

b. 内梆子唱法 $\underline{\dot{2} \cdot \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{1}} | \dot{6} - | \underline{0 \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{1}} | \dot{6} - |$
四月里忙， 央央个忙，

$\underline{\dot{2} \dot{2} \dot{3}} \underline{1 6 1 \dot{2}} | \underline{\dot{3} \dot{3}} \underline{\dot{5}} | \underline{\dot{2} \cdot \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{1}} | \dot{2} \cdot \underline{6} |$

$\underline{\dot{2} \dot{2} \dot{3}} \underline{1 \dot{2}} | \underline{0 \dot{3}} \underline{\dot{3}} | \underline{\dot{2} \cdot \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{1}} | \dot{2} \cdot \underline{6} |$
提楼 下籽 顾不 止

$\underline{5 6 1 \dot{7}} \underline{6 5 4 \dot{3}} | \underline{\dot{2} \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{2}} | \underline{5 \cdot 6} \underline{1 6 1} | \underline{\dot{2} \dot{1} \dot{7}} \underline{6 7 6 5} |$

$\underline{0 6} \underline{4 \dot{3}} | \dot{2} - | \underline{5 \cdot 6} \underline{\dot{1}} | \underline{0 1 \dot{7}} \underline{6 5} |$
顾不上， 说给我娘你

$\underline{4 4 \dot{2}} \underline{1 \dot{7} 6} | 5 \cdot \underline{6} | \underline{\dot{2} \dot{2}} \underline{5 6} | \underline{\dot{2} \cdot \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{2}} ||$

$\underline{4 4 \dot{2}} \underline{1 6} | 5 \cdot \underline{6} | \underline{\dot{2} \dot{2} \dot{2}} \underline{5 6} | \dot{2} - |$
不要把我 想 你不要把我 想。

4 扑梆子

扑梆子就是在没有音乐过门的情况下，开口就启唱。这种唱法要求做到入弦、合调，否则就“凉”了（即跑调）。扑梆子的演唱，多用于情绪紧张、激昂等特定的场合中，除了开口就唱之外，也可在数板、叫板之后接唱。

(二) 行腔中的衬词

在行腔中大量使用衬词，是二人台唱腔音乐的一个显著特点。这是为了使演员在亮调和慢板中解决腔长字少又要托腔保韵的问题，同时也由于演员的师承路子和方言特点等方面造成的原因。衬词的使用，还能起到扩充句式结构的作用。

二人台唱腔中的衬词分普通衬词与华彩衬词两大类。

1 普通衬词

以一般常见和常用的虚词如哎、咳、咿、哟等，组成的各种形式的衬词。具体形式如下：

a) 单字衬词

啊、哎、暖、唉、呼、哪、乃、吗、嘛、
叭、吧、哒、呀、咿、哩、哟、咳、嗨、
哈、嗨、嘿、啰、嘞、哇、哼、嗯、咕、
咯、嘞、得儿、这、那、我、你、也、
就、他、个、的、咱、是、情、亲、郎、
妹、哥、人、好等；

b) 双字衬词

哎咳、哎哟、哎呀、么那、得儿、咿哟、
咿呀、哟咳、咱们、也就、那么、那子、
我就、你就、他就、我这、你这、他这、
才郎、妹子、哥哥、亲人等等；

c) 组合衬词

咿子儿哟、乃思咿哟咳、呀哟儿哟、嗯暖哎咳哟、哎哟哟、
哎咳咳、咿呼咳、呀呼咳、海棠花、柳叶儿青、一个月儿圆、爱煞个人、二妹子、莲花落等。

二人台唱腔中衬词的使用有一定规律，具体又可分作句首衬词、句中衬词与句尾衬词。

a) 句首衬词

用在乐段或乐句的开始部分。也就是说，在演唱正文之前，先唱出几个衬词，用以烘托气氛，或者达到某种特定的舞台艺术效果，为正文的演唱起到铺垫作用。

(谱例三十四)

救 斗

1=F 2/4
快板

西路二人台传统唱腔

a₁

6.5 | 3 | 6.5 | 3 | 1.7 | 6.5 | 6.5 | 3 | (略)

(哎咳 哟 哎咳 咳) 妹妹快回来(哎 哟)

顶 灯

1=B 4/4

东路二人台传统唱腔

b₁

3.5 2.3 5 — | 1 5 1 6.5 3 | 3.5 3.2 1 — |

(嘿 哎 哎 哟) 不只我皮筋把线要。

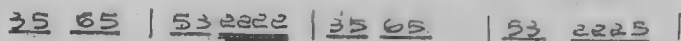
b) 句中衬词

用于唱词结构内部。可用以修饰唱词，托腔保韵，也可用以扩充唱腔旋律的句式结构。

绣 鹿 鹿 鹿

中速

来路二人白蛇唱腔
安 陶演唱
李雨田 彭书智 朱彤 沈泉



6. \rightarrow | 56 53 | 2321 656 |

羨 鹿其(啾啾啾) 鹿其(公那 啾啾啾)



哟)，忽然间想起我（么那）



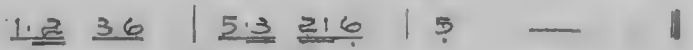
心(口)上的人，常常将你就



挂在我的心儿(哼哎哟)



(哼哎啾勒我的 哼哎哟) 想听 得(么那)



有人叩 門 (唔 哎 咁)

c) 句尾衬词

用在唱词的后边。当词已完而意未尽时，用衬词甩腔进行演唱。句尾衬词还可用以扩充句式结构和曲式结构。

(谱例三十五)

媒妈妈提亲

1=G 2/4

中速

朱路二台传统唱腔

男 占 福演唱

彭新强、李朝朝记录

6 6 i 5 3 | 6 i 5 3 | 6 6 5 |

媒(哟) 妈(哈) 妈(哈) 呀么 哼 咳 咳

6 \ 0 | 6 6 6 i 3 5 | 6 i i 3 |

哟), 这(哟) 可(哟) 咋 呀(哈) 么(的)

2 2 1 | 2 \ 0 | 2 3 5 5 |

哼 咳 咳 哟), 十七 八的

6 5 3 3 2 | 1 2 3 5 | 1 — 5 |

女(哟) 孩(么那) (哼哟 咳 咳 哟),

3 3 3 2 i 2 | 3 3 7 7 | 6 6 5 |

没(哟) 有(呀) 人 家 (呀么那) (哼 咳 咳

6 0 i 2 | 3 3 3 2 i 2 | 3 3 7 7 |

哟), 没(哟) 有(呀) 人 家 (呀么那)

6 6 5 | 6 0 ||

哼 咳 咳 哟),

上例的唱词是：“媒妈妈，这可咋，十七八的女孩，没有人家。”其间除了使用句中衬词外，每句唱词的末尾都使用了固定的“哈呀么哼咳咳哟”。

句尾衬词的结构往往比句中衬词和句首衬词的结构长，而且最后结束时的那个衬字多用闭口音或半开口音（如哟、欸、咳

等)，很少使用开口音。这种闭口音或半开口音本身就有一种自然的收束感，再给合二人台唱腔音乐结尾处的下行旋律音调和速度的渐慢，这种收束感就更强烈了。

2 华彩村闻

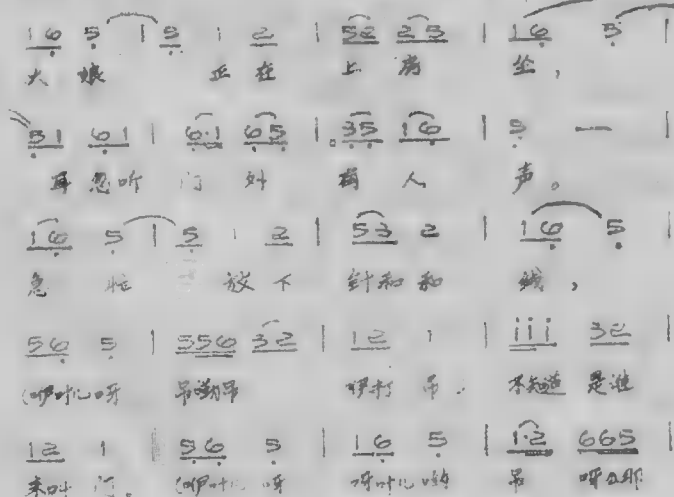
华彩衬词多用于载歌载舞的剧(曲)目中。它的使用往往根据唱词中上下文的结构关系,并结合故事的特定情绪色彩而定。一些唱腔因为使用了华彩衬词,形成独特的旋律风格。

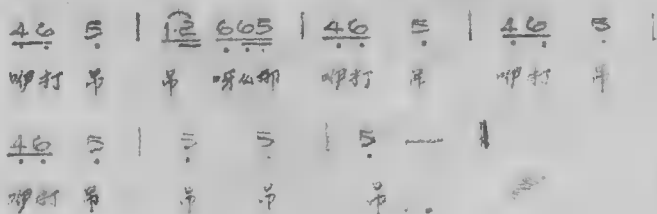
(譜例三十六)

摘花椒

$1 = 4^{2/4}$
稍快

来路一治传统唱腔
郭 菊 山 溪 唱
平世一席志 刘道和果





上例用“咿叶儿呀”、“呀叶儿哟”、“吊哟个吊”、“咿打吊”四个衬词组成了华彩性的句首衬词和句尾衬词，再配以移宫换调的民间音乐转调法，很有特点。

华彩衬词的使用，使得许多传统曲牌往往因此而形成了自己独特的音乐形象。有的曲调不用演唱正文，只要唱出它的华彩衬词，人们就会立即识辨出这是一首什么唱腔。

有关华彩衬词的位置问题，也有句中华彩衬词、句尾华彩衬词之分（句首华彩词很少），不再举例。

3 “咳 咳 腔”

将衬词成组、成套地使用，使其构成一个完整的乐句或腔节，并以此而形成本唱腔的一个特性唱句，于是，便形成了“咳咳腔”。

“咳咳腔”不包括正文所演唱的内容，而且不能随意增删，它可以用于句中或句尾，最有特点的是用于全曲的结尾处，但它又不同于一般的句尾衬词。句尾衬词的可变性较大，用于全曲结尾处的“咳咳腔”，却是本唱腔的特点与个性所在。常用的句型是：

哎·咳 咳咳 | 哟 — |
 哎·咳 咳咳 | 哎咳 哎咳 | 哟 — |
 哎·咳咳咳 哎咳咳 | 哟 — |
 哎 — | 哟 — |
 哎咳 哎咳 |

其曲例如《打金钱》、《下山》、《打后套》、《报花名》等，从略。

(三) 数 板

1 唱 中 夹 白

所谓唱中夹白即以唱为主，内夹念白，但音乐伴奏始终不断，形成唱中有白，白中夹唱的灵活多变的表演形式，此种形式多用于反面人物的唱腔中。

(谱例三十七)

红 云

西路以台皆统唱腔
乘明 仁清唱

1= bB $\frac{2}{4}$
流水板

6̣.5̣ 3̣ 2̣ | 1̣. 2̣ | 3̣ 7̣6̣ | 5̣ (2̣5̣ |
 唱这个姑 娘 爽 不 赖，
 5̣ | 5̣ | 3̣ | 3̣) | 1̣ 3̣6̣ | 5̣ (2̣5̣ |
 念云 盘 大 脸 唱 好 人 材，
 5̣6̣ | 1̣ | 2̣3̣ 7̣6̣ | 5̣3̣ 5̣1̣ | 6̣5̣ 2̣ | 2̣
 年 纪 不 过 十 七 八，

(念)越看越爱(唱)喜煞人唉唉。

上例是《卖碗》一剧中薛称心的一段唱腔，唱一句，念半句。

在东路二人台音乐中，有一种加在唱腔前面的韵白，演员表演时，或以音乐旋律相伴，或以鼓板击节相助。如下例：

(谱例三十八)

丁亥

灯

 $1 = F \quad 3/4$

4. 共濟

年號：人昌德興，昌隆

翁達 王与熊淡唱

王世安記

說3个天来 | 天.子来 | 說3个天来 | 嚴峻人

清风细雨 | 它不下 | 出涵·出望内 | 刮阵风。

13 5 | 13 5 | 16 i | 56 53

破呀 呀 啾啾山 啾 啾 啾 啾 啾

53 53 | 53 53 | 53 53 | 53 53 |

金线 蓮花兒 落荷 落荷 荷荷 荷荷 若 荷

三

2 頤 口 溜

顺口溜也称作“呱嘴子”，属于数板的内容之一，实际是快

板句的一种表现形式。顺口溜的题材内容广泛而复杂，有揭露旧社会黑暗统治和反映人民生活痛苦的，有追求婚姻自由的，有针贬时弊的，也有的内容属于谐语、谜语题材的，但也有一部分题材内容不太健康的。因为顺口溜大多能描述一个比较完整的题材内容，所以其体裁结构有的比较长。就表演形式而言，顺口溜多为丑角先出场后单独咏诵的（旦角较少），其伴奏乐器为四块瓦或鼓板。例如：《打金钱》

丑：（数板）

一苗树，两个叉，
一个杈上五个芽，
摇一摇，开金花，
要吃要穿全靠它。
这苗树，那里有，
原来就是两只手。

（白）……

〔旦上场

旦：（数板）

一片两片连三片，
雪花正在空中旋，
好象好象多好象，
好象刘海撒金钱。
一片两片连三片，
雪花下在酒席前，
好象好象多好象。

丑：好象什么？

旦：（接数）

好象王母醉八仙。

丑：……

上例是二人台传统剧目《打金钱》中丑角与旦角的两段很有

特色的顺口溜段子，流传很广。

关于顺口溜的伴奏乐器，早在解放前打玩艺儿时期，是用四块瓦和楠梆击节演奏的。有的时候，表演者（多为丑角）随身还带着四块瓦，需用时，拿出来自打自诵，间用手臂动作以助声色。五十年代以来，伴奏乐器由四块瓦改成鼓、板，有时也使用楠梆，但节奏形式不变。演员叫板后，常奏作：

×× ×××× | ×× × ; (接数板)

(四) 二人台唱腔情绪色彩的初步规范

随着二人台逐步由民间说唱向戏曲化方面的发展，一些常见、常用的传统唱腔初步形成其具有代表性的情绪色彩，如有的传统唱腔适于表达欢快热烈的情绪，有的适于表达痛苦的感情，等等。这些代表一定情绪色彩的传统曲调，虽然没有形成体系，但通过三十多年的艺术实践，目前已被广泛沿用。如：

1 适于表现欢快热烈情绪的唱腔

《挂红灯》、《打金钱》、《十对花》、《小牧牛》、《挑菜》、《压糕面》、《打樱桃》、《打连成》、《打秋千》等，

2 适于表现抒情叙事情绪的唱腔

《跳粉墙》、《十爱》、《五哥放羊》、《报花名》、《绣荷包》、《下山》、《走西口》、《十里墩》、《爬楼》、《转山头》、《打后套》等；

3 适于表现悲伤忧愁情绪的唱腔

《小尼姑思凡》、《方四姐》、《叹十声》、《思妻》、《盼丈夫》等。

唱腔的初步规范，还可以按角色划分，限于篇幅，从略。

三 场 景 音 乐

二人台场景音乐分成两大类：一是用牌子曲作为场景音乐，二是用特有的“底锤”作为场景音乐。

（一） 牌子曲

1 用 于 前 奏

早在二人台载歌载舞的“打玩艺儿”时期，演出前为了招徕观众，也为了起到安定场内秩序的作用，常在演员出场前演奏几首牌子曲。艺人们称其为“耍牌子”、“走牌子”、“抖牌子”，经常演奏的曲目如《八音杭盖》（蒙语译音，即“富饶的牧场”）、《推碌碡》、《八板》、《西江月》等。这样，便形成了“前奏音乐”的雏形。在最初的演奏中，有的牌子曲与将要演唱的曲剧目在调式、调性、旋律风格以及情绪色彩上相近，如在演唱羽调式（6作主音）的《珍珠倒卷帘》、《姑嫂挑菜》之前，演奏调式相同的牌子曲《大万年花》、《小万年花》、《小开门》等；在演唱徵调式（5作主音）的唱腔《跳粉墙》、《十爱》、《扇子计》、《五哥放羊》之前，演奏牌子曲《八音杭盖》、《大黄莺亮翅》、《大丝兰带》等；或在唱腔《红云》、《打连成》之前演奏牌子曲《趟子》、《狮子岭》等，效果都是很好的。但是，也有的牌子曲的演奏与后面所唱的曲目没有联系，演奏牌子曲仅仅是艺人们以此表现技巧。但在以后，一些艺人们发现在正式表演之前冠以旋律风格相近的牌子曲，对于演唱者酝酿情绪，能起到一定的铺垫作用。久而久之，一些常用的牌子曲就自然地形成了可以代表一定情绪色彩和风格特点的前奏曲。如表示欢乐愉快的牌子曲有《喜相逢》、《九连环》、《巫山顶》、《左姐已》等；表示回忆、怀念的有《上南坡》、《西江月》等。

（谱例三十九）

1=b \flat $\frac{2}{4}$

a. 1/4 | 无谱例三十九

9/16 2/4 1/4

1=b \flat $\frac{2}{4}$

b. 《梅子》 1/4 | 1/4

2/4 1/4

5 3 2 | 1 1 | 5 6 | 1 1 | 2 3 | 5 |

5 3 2 | 1 | 5 6 | 1 | 2 3 | 5 |

6 5 6 | 4 | 4 5 | 3 5 5 2 | 3 . | 6 | 6 5 | 2 3 2 1 |

6 5 6 | 4 | 4 5 | 3 5 5 2 | 3 . | 6 | 6 5 | 2 3 2 1 |

6 5 6 | 2 | 5 3 | 2 2 | 6 5 6 | 2 2 | 1 3 | 5 |

6 5 6 | 2 | 5 5 5 | 2 2 | 6 5 6 | 2 2 | 1 2 | 3 6 |

2 3 | 2 1 | 2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 2 | 2 3 |

2 3 | 2 1 | 2 1 2 | 3 3 3 | 2 — |

2 3 | 5 5 | 3 3 | 1 1 | 3 5 | 2 3 | 1 2 | 5 |

2 3 | 5 5 | 3 5 5 | 1 | 3 5 | 2 3 | 1 2 | 6 5 |

a) $\underline{56} \underline{35} | \underline{3\dot{2}} \underline{1\dot{2}} | \underline{5\dot{3}} \underline{\dot{2}} | \underline{2\dot{5}} \underline{3\dot{2}} |$

b) $\underline{56} \underline{35} | \underline{656} \underline{16} | \underline{3\dot{5}} \underline{\dot{2}} | \underline{2\dot{5}} \underline{3\dot{2}} |$

a) $\underline{1\dot{2}} \underline{76} | 5 \cdot \underline{76} | \underline{5\cdot6} \underline{55} ||$

b) $\underline{1\dot{2}} \underline{76} | \underline{53} \underline{07} | \underline{65} \underline{67} | 6 \cdot \underline{\dot{2}} |$

b) $\underline{2\dot{3}} \underline{5} \underline{16} | \underline{53} \underline{076} | \underline{53} \underline{23} | \underline{56} \underline{5} |$

b) $5 - ||$

上例a系二人台小戏《闹元宵》（都均一编剧，王万友编曲）的前奏曲，由传统牌子曲（上例b）稍加改动而成，旋律经过改编后，去掉了结尾处七小节低音区旋律，并殿以传统的大底锤作结尾，再加之牌子曲《趟子》与后面接唱的《打连成》在调式调性与旋律风格上相同或相近，所以，二者旋律融洽，衔接自然。

2 用于尾奏

在场与场之间或全剧的结尾处，使用牌子曲结束全场或全剧的故事，近些年来使用很广泛。一般说来，尾声音乐的使用有如下四种情况：

- 直接将本剧用于前奏音乐的牌子曲用作尾声；
- 变化使用前奏音乐；

c) 重新启用一首在调式、调性和旋律风格与前唱腔相近或相吻合的牌子曲作为尾声，但一般都选用比较短小的曲牌；

d) 尾声音乐直接使用附在唱腔后的小曲牌（如《打金钱》），或将本唱腔的最后两句旋律加以重复演奏。

3 用于特定的情节与场合

将二人台牌子曲用于戏剧故事中特定的情节与场合，有如下两种方法：

一是在情绪内容吻合的情况下原曲搬用，如婚嫁喜庆欢乐宴会时用《喜相逢》、《左姐已》等；班师凯旋时用《将军令》、《得胜令》等。如：

（谱例四十）

梅 玉 配

赵鹏编曲

F 3/4.

原板起接慢—流水板—原板后渐次加快。

5 — | 5 5 | 5 5 | : 5. 6 6 5 |

1 3 5 | 2 3 5 3 5 3 2 | 3 5 6 1 | : 5 6 1 5 |

1 2 3 1 | : 5 1 | : 3 5 3 2 3 5 3 2 | 1 2 3 5 3 3 2 | :

6 2 1 7 6 | 5 6 1 5 | : 5 6 5 6 | 5 5 |

6 2 | 1 2 6 | 5 — ||

上例是大型古装戏《梅玉配》中第二十一场“迎亲”一折中，黄婆坐轿的音乐。乐曲采自二人台传统牌子曲《吊棒槌》，其主要旋律未加改动，仅冠以三小节的起轿音乐，殿以五小节的下场音乐，从而使该曲具有一个完整的、特定的表现意义。其他

又如《闹元宵》一剧中苏小风的下场音乐和老九叔、苏母的上场音乐《趟子》的使用，亦属此例。

(二) 底 锤 子

“底锤子”是二人台间奏音乐的俗称，它是整个二人台音乐中不可分割的一个组成部分。特别是唱腔中的底锤音乐，不仅能给演唱者以换气、休息以及酝酿情绪的机会，而且还能起到烘托气氛、变换速度、改变节奏等作用。在牌子曲的演奏中，用四胡和扬琴主奏的底锤音乐，又能给吹笛的演奏员以喘息之机，同时也为更好地发挥乐器的性能和演奏技巧创造了一些可能性。二人台的底锤音乐有多种称谓与形式，分述如下：

1 大 底 锤

旋律一般在两小节以上，多至五、七小节不等。大底锤音乐多用在乐段与乐段或乐句与乐句之间，有时还用在全曲结尾之处，兼有补充终止的作用。如下：

(谱例四十一)

暖 湖 洲

1=F 2/4
流水板

西路二人台传统唱腔
王 建 圆 演唱

1 3 5 6 | 3 5 3 2 1 6 | 2 3 2 1 6 5 | 3 1 6 1 |
明月儿 照 沙 窗 侧 听 咳 咳 咳 咳

2 (3 2 1 2 3 5 | 2 3 2 5) | 5 5 1 6 1 6 5 | 4 5 |
(哟)， (咳 咳 咳 咳 咳 咳 咳 哟)

3 1 6 5 5 6 | 3 5 3 2 1 6 5 0 | 1 . (6 1 | 2 3 5 6 3 5 3 2 |
明月儿呀 照 沙(听咳)窗，

1 1 6 1 2 3 | 1 2 1 1) | 5 5 1 2 7 6 5 | 4 5 |
照 呀 见 了

656 176 | 5.6 55 | 221 2353 | 232 7656 |

绣 房 内 稿 一 粒 好 姑(呀哎的)

1. (23 | 1.2 11) | 221 61 | 2 — |

娘 (哎哟 那个) 小

4. 5 | 1.6 5653 | 235 2321 | 7656 1 |

姐 (哎) 姐 (哎) 英有 (哎) 点 (哎哎 哟)

235 1761 | 5. (76 | 5.6 55) | 176 176 |

俏 模 样。 (哎哟来 哎哟来)

556 1 | 2356 1761 | 5. (76 | 5.6 55) ||

哎哎哎哟，哎哎哎来哎哎哎来哟。

上例各乐句之间都有一个大底锤作为间奏音乐，表演者唱完一句后，可结合间奏音乐做戏或稍事喘息。

下面是分别以徵音 5、商音 2、宫音 1 和羽音 6 结尾的大底锤音乐谱例：

(谱例四十二)

a) 以徵音 5 为主音的大底锤：

5. 7 | 67 5 |

5(56 4323 | 5.6 55) |

5.6(17 6523 | 5.7 675) |

b) 以商音 2 为主音的大底锤：

2 . 35 | 2.3 22 |

2(23 5643 | 2.3 22) |

2.(317 6561 | 2.3 22) |

c) 以宫音 1 为主音的大底锤：

1 . 3 | 23 1 |

1(12 3523 | 1.2 11) |

d) 以羽音 6 为主音的大底锤：

6 . (17 | 6.7 66) |

6(765 3235 | 6.7 66) |

2 小底锤

是与大底锤相对而言的，它只有一小节音乐，常用于乐句内部或乐句与乐句之间。小底锤音乐的使用非常广泛，几乎任何一

个两拍子的长音，都可使用。

小底锤的音乐结构，（多由四个音组成，其中第一、三、四个音是相同的，仅仅以第二个音向该主音的上方大二度或小三度环绕一下，之后又立即回到该主音，如 5·6 5 5，其基本节奏型態为 x·x xx。结构形式。如下例：

（谱例四十三）

a, 以徵音 5 为主音的小底锤：

5·(6 5 5) |

5(676 5) |

5·(6i7 675) |

b, 以商音 2 为主音的小底锤：

2·(3 2 2) |

2·(5 432) |

c, 以宫音 1 为主音的小底锤：

1·(6 561) |

1(326 10) |

d, 11 羽音 6 为主音的小底锤:

6·(5 3 5 6) |

6·(1 5 7 6) |

3 活 底 锤

多用于乐句的内部或末尾，可将小底锤无限（或有限）反复，也可将某一乐汇反复演奏若干遍而形成。如：

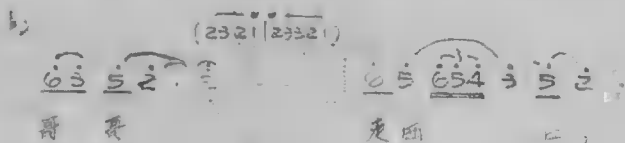
（谱例四十四）

a, 1 = \flat B 升 大虎洞冲鼓

西路以长竹筒编鼓
“走西口”冲鼓

上例 | ———— 00 ———— 之中的音乐即为活底锤。演奏时，可视演员在舞台上的具体表演情况而定，或念白，或做科，之后即刻接下演唱，或继小底锤音乐后接唱。

活底锤有大小之分。如上例为小活底锤。如果此处的念白较长，或做科多，则可将小活底锤扩为大活底锤。大活底锤以“主音环绕式”的方法发展而成。

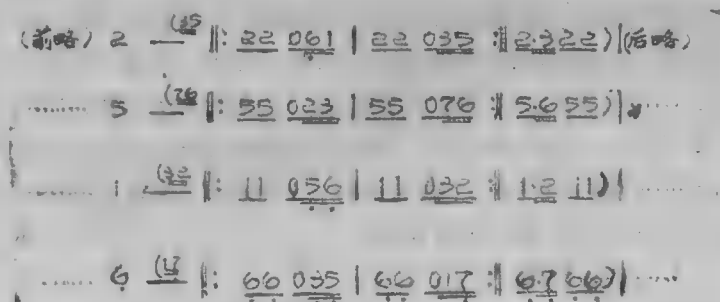


上例1——○○——内的两小节旋律，即为大活底锤音乐。

4. 绕弦

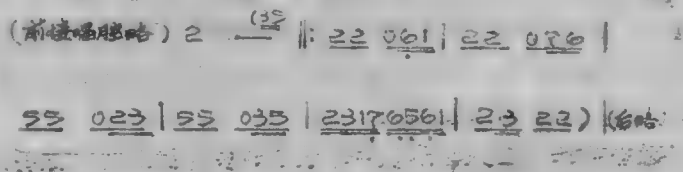
多用于乐句之间。它实际是活底锤的一种相对稳定的间奏形式，是为了适用于唱腔中的夹白或特定的表演动作而形成的一种间奏形式。一起一落，二到六、八小节不等。例如：

(潜例四十五)



上例反复号中的音乐即为绕弦，可在此音乐伴奏中念白或做科，后接小底锤音乐，再接唱。绕弦音乐也可以长些，如下例，

(濫例四十六)



上例的绕弦为四小节。还可以更长些。

四 乐 器

(一) 文场

1 枚

枚即竹笛。在晋、陕两地流行的秧歌和道情剧中，枚的使用已有悠久的历史 and 稳定的地位。这两个剧种，先后都传入了内蒙古，并产生了一定的作用。而且它们的历史远比二人台久远。又据考，山西河曲、保德与陕西府谷、神木等地唱道情剧的民间艺人，多会唱二人台。并将两个剧种同台演出，称其为“风搅雪”。如河曲唐家会老艺人张全兔，五代人会“风搅雪”。内蒙古二人台名艺人樊六，周治家少年时代都唱过道情剧。那时道情剧的伴奏乐器是以枚、扬琴、四音胡（即四胡）、玉鼓（即渔鼓）等乐器为首。（纯粹的道情剧团还有三弦、管子、秦胡（即板胡）和板鼓、梆子、木水、手锣的乐器）。二人台与道情同台演出，自然离不开其中的伴奏乐器。因此，枚是从道情（与秧歌）剧中传入的。而在内蒙古中、西部地区，最早把二人台的笛子称作枚的，也是山西、陕西省的移民。

(1)、构造

枚（如图），竹制。长 cm ，外直径 cm ，内直径 cm 。六个音孔之间的距离是平均相等的，音孔呈椭圆状。第六个音孔与吹孔之间的距离略小于第六个音孔与第一个音孔之间的距离（这一点与普通竹笛不同，普通竹笛二者的距离是基本相等的）；笛膜孔呈圆形，小于吹孔和发音孔，孔上还要垫一层薄木片或火柴盒皮，其上方贴苇膜（这一点也与普通竹笛不同，普通竹笛膜孔与音孔相同大小，且直接贴苇膜，没有其它附加设备。）笛膜孔位于第六音孔与吹孔正中。

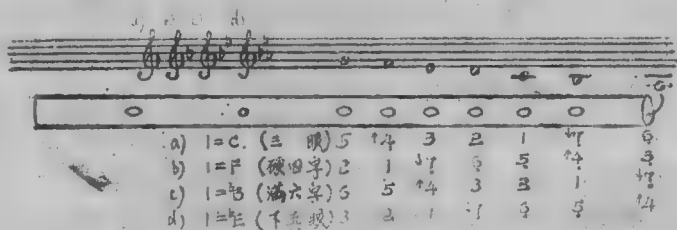
近些年来，二人台乐队中增设了许多管弦乐器，这些乐器和

枚的音阶关系不太协和，故乡使用一种新型的改革枚，其构造近于普通竹笛（如图）。

（2）、音阶关系

枚的筒音为A。从低音往高音依次为B、C、D、E、F、G，如下图：

（图六）

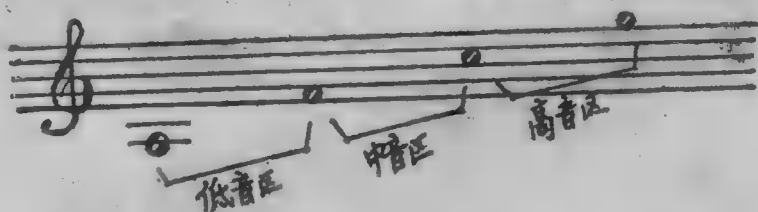


如上图所示，由于枚的六个音孔之间是等距离的，各调之间音阶和音程关系的变化（如大二度与小二度、大三度与小三度、纯四度与增四度、大六度与小六度、大七度与小七度等），是用变换指法和控制气息取得的。

（3）、音域、音区

如下图：

（图七）



（4）、演奏技巧

枚的演奏方法基本同于普通竹笛。艺人和当地人民习惯上把

吹枚叫“哨枚”，其主要技巧有**钺**、**揸**、**飞**。

钺，为吹口技巧。过去二人台“打土摊”露天演出时，因冬天冷，扬琴和四胡的琴弦遇冷收缩，弦音偏高，而竹筒枚遇冷收缩后则又偏低，于是枚的演奏者就加强用气，使枚的发音略高，以迁就扬琴和四胡。另外，由于枚是平均孔，当个别音偏低时，也须加强用气而使其音高升到必须的高度。这两种吹口技巧的使用，都叫“钺”。艺人们常说：“钺一钺”，就是指运用吹口技巧提高一下枚的音调这个道理。有经验的艺人，还在音筒内插一根竹篾，以提高音调。

揸与“钺”相反，当枚音偏高或个别音偏高时，一方面稍减小用气量，另一方面将按音指从高音方向（靠吹口的一方）把发音孔稍微捂住一线，以使所发的音略低些，便于和其它乐器的发音协和。俗话说：“揸一揸”。

飞，指法技巧。仅按住最高音音孔，或将六个音孔全部打开，然后用右手食指肚或食指与中指，飞快地在发音孔上划来滑去，从而发出“嗡嗡嗡嗡”的类似打嘟噜的音响效果。这一技巧只在牌子曲的演奏形成高潮时用之。

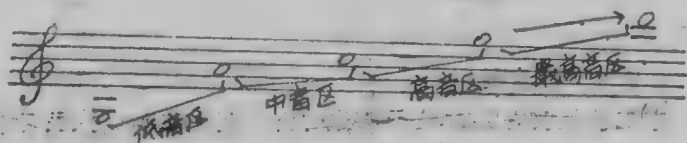
滑，指法技巧。有低滑、高滑之别。技法同普通竹笛。

2 四 胡

四胡（如图）又叫“四股子”、“四股弦”、“四弦”、“胡胡”等，古代称之为“提琴”（见《大清会典图》卷四十三），蒙古族人民则称之为“胡尔”。四胡有低音、中音、高音之分，二人台所用的，是高音四胡。

（1）、音域 如下图

图八）



(2)、定弦。四胡的两匹弓毛分别夹在一二与三四弦之间，它的发音是成双的。传统的定弦法是内弦定C，外弦定G。个别情况下有时也将内弦定D，外弦定A。列表如下：

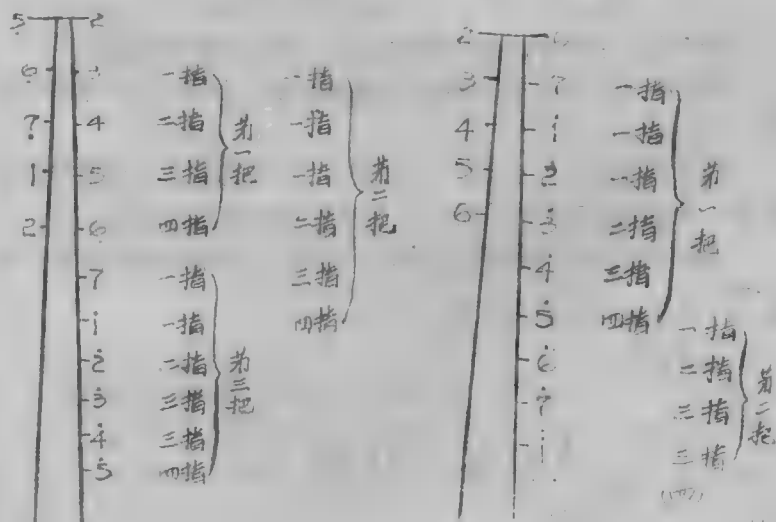
(图九)

周式	1 = bE	1 = bB	1 = F	1 = C	1 = G	1 = D
弦法	(下五眼)	(满六字)	(硬四字)	(三眼)		
定音 内弦 C 外弦 G	6 3	2 6	5 2	1 5	(4 1)	(b7 4)
内弦 D 外弦 A	(7 [#] 4)	(3 7)	6 3	2 6	5 2	1 5
备 注	西路调	西路调	西路调 东路调	西路调 东路调	东路调	东路调

(3) 常用调指序图

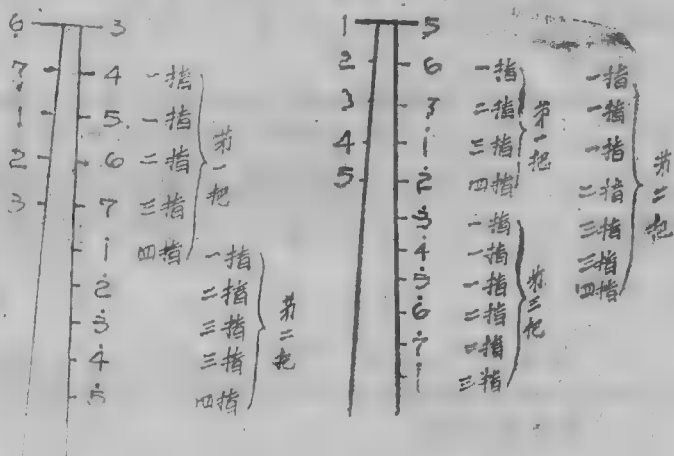
无论东路调或西路调，最常用的是1 5、5 2、2 6、6 3四种弦法，如上表，括弧中的弦法不用。

(图十) 5 2 2 6



6 3 弦

1 5 弦



四胡常用第一、第二把位，第三把位的使用较少。

(4)、常用技巧

全弓：从头到尾拉满一弓，是常用的弓法之一；

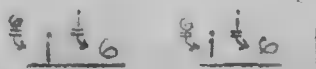
小分弓：用弓中演奏，往返推拉，系最常用的弓法；

快弓：常用前半弓（靠近弓尖的部位）演奏，气氛热烈欢快；

抖弓：用弓尖一小部分弓毛擦弦，右手腕急速抖动而产生的碎音，常用此种弓法演奏时作较长且情绪较热烈的旋律；

连滑音：从推弓开始反复推拉，结合左手指法快速滑下（至高音）滑上（至低音）。如：

（谱例四十七）



振音：俗称，即从高音滑向低音。如：

（谱例四十八）



上例在外弦用食指（一指）从5音滑向3音。

抹音：俗称，即从低音滑向高音。如：

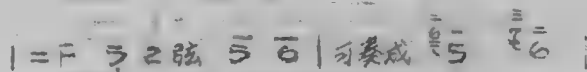
（谱例四十九）



上例同在外弦用食指从3音滑向5音。

垫指：左手指按音时，用高于本音的上一指迅速奏出高于本音的上一个音。如：

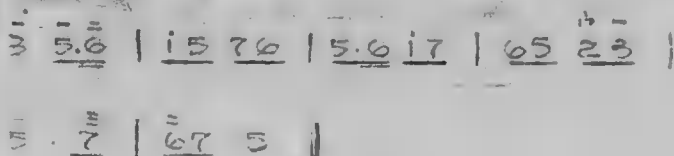
（谱例五十）



伸指，（参阅上文常用调指序图）以一指为例，它可以同时控制二至三个音，这种用“扩指法”控制本把位以外的音的指法技巧，即为伸指。若按一般方法去演奏，需要换二次以上的把，若用伸指法则可不换把。如：

增例五十一)

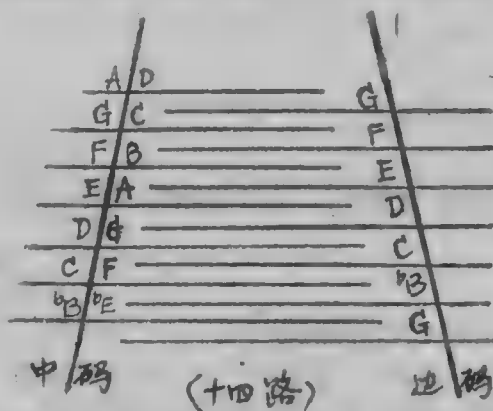
1=F. $\frac{2}{4}$

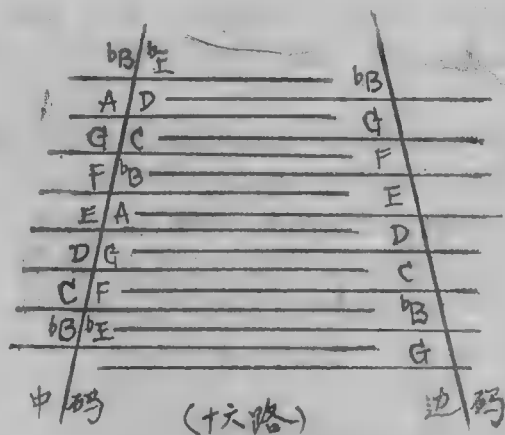


3 扬 琴

扬琴俗称“打琴”，传统的扬琴为自制十四路小扬琴，以后又渐次发展到十六路、十八路。为梯形，木质，上面板用桐木，下面板用硬杂木。解放后，逐渐淘汰了这种传统的小扬琴，采用了十二平均律专用扬琴。

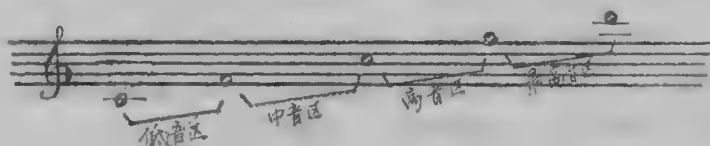
(图十一)





(2)、音域音区

(图十二)



有关扬琴的演奏技巧，基本同普通扬琴演奏法。

(二) 武 场

1 四块瓦

(1)、沿革、构造

四块瓦(见图)是由四块长约五到六寸、宽约一寸半的竹片制成。该乐器最初由晋、陕道情剧传来，在民间社火中也多用之。另有一些“独行郎”(即以卖唱为生的乞丐)也用之。因其携带方便又造价低廉，演奏方便又富有特色，传入“玩艺儿班子”，被艺人们沿用至今。

最初的四块瓦，每块竹板的上下两端各镶有活动的“制钱”

(清代的货币)，碰击时“哗啦哗啦”作响。但因其互相摩擦时金属音的穿透力太强，与丝竹乐器的音响不协调，终被取缔，仅用竹板。

四块瓦广泛使用于二人台牌子曲的演奏之中，特别是在旧时的玩艺儿班子中，每当艺人各“走牌子”要丝弦时，演员无事，便来帮闲，手执四块瓦以助之。三五人的小班儿，当正式开戏后，除了吹笛、拉四胡和上台唱戏的演员，再无闲人，四块瓦便无人演奏了。但有的演员为了表现一定的技巧，上台表演时也要手执四块瓦载歌载舞，多见于旦角“抹粉的”。

(2)、演奏技巧

演奏四块瓦时，左右手各执两块(如图)，竹瓦背相击。靠手指与虎口的曲折与开合动作而使竹瓦发出各种节奏和强弱变化的声音。该乐器没有特定的音高，记谱用“×”表示。常用的技巧有捺、串儿等。分述如下：

双捺，双手同时动作，使成双的四块瓦同时作响，每拍响一声或两声，为双音。其节奏明确有力，乐曲开始或结尾处必用此法，以求起讫明了，整齐化一。可记作：

单捺，双手有规律地轮换作响进行演奏，发单音，系最常用的演奏法。该技巧能奏出各种复杂的节奏点。其常用的节奏点有：

(谱例五十二)

$\underline{\times \cdot \times} \quad \underline{\times \times} \mid$
 $\underline{\times \times \times} \quad \underline{\times \times} \mid$
 $\underline{\times \times \times} \quad \underline{\times \times \times} \mid$
 $\underline{\times \quad \times} \quad \underline{\times \times \times \times} \mid$
 $\underline{\times \cdot \times \times \times} \quad \underline{\times \times \times} \mid$

串儿，双手交替快速作响，其声如串珠坠盘，清脆悦耳。该技巧常用于乐曲的长音处，记谱用×^m——表示。如下例，

(谱例五十三)

1=F 2/4

三大件	6 1	3 6 7	1 2 6	—	1
四块瓦	<u>xx</u>	<u>xxx</u>	<u>x</u>	—	1

串儿捺，前两种技巧的综合使用，多见于右手奏“串儿”，左手奏“捺”。

(谱例五十四)

x	1	1	1	—	·	—	—	
x	x	x	x					

四块瓦是站立演奏的，所以，在具体演奏时，常常配合做出一些手臂、身段的简单的舞蹈动作。

2 楠 梆

楠梆也叫“梆子”。一粗一细，粗的俗称“母梆”，细的叫“子梆”。演奏时，左手执母梆，右手执子梆，楠子梆击母梆。其技法、原理等同于一般戏曲乐队中的梆子，从略。

此外，在东路二人台音乐的伴奏中，还有从社火、秧歌中引入的小鼓、小锣、小镲等打击乐器，在一些载歌载舞的传统剧目中，丝竹齐鸣，鼓镲作响，极好地宣染了东路二人台红火热闹、刚健明快的特点，同时，也形成了东路二人台音乐的特点与风格。

3 移植的打击乐器

在二人台艺术的原始发展时期，除了使用打击乐器四块瓦或偶尔配以梆子外，再无其它打击乐器。本世纪四十年代，在一些传统小戏如《打金钱》、《牧牛》中，为了配合剧情的特殊效果而简单地打几声锣鼓点（俗称“冷锣”），但仍然没有成套的打击乐器和锣鼓经。五十年代以来，二人台移植、改编了大批的古装

戏，一些艺人和新文艺工作者通过学习和借鉴，把京剧、晋剧、道情剧以及秧歌的打击乐器和锣鼓经引入，通过舞台艺术实践后，获得了较好的艺术效果。以后，又在不断的发展过程中，改编、创造了许多新的、适于二人台音乐需用的锣鼓经。并且，初步形成了由四个人组成的“武场”，即：

司鼓一人，掌鼓、板、梆和云鼓、堂鼓等乐器，兼指挥武场，在不设无声指挥的中小型戏剧乐队中，司鼓指挥全部乐队（包括文武二场）。

扶铜三人，其中一人掌小锣，一人掌铙钹，一人掌大锣。另有其它色彩性的打击乐器，也由该三人分别掌用，不再细述。

须说明，武场乐器一般不与四块瓦混合使用。有时在器乐大合奏中，间或出现此类现象，但在由武场伴奏的传统戏中，决无此现象。反之，在由四块瓦击节相助的二人台牌子曲的演奏中，也不可随意加入锣鼓击乐。

二人台的打击乐有“小家伙点儿”和“大家伙点儿”之分。其中“小家伙点儿”用“小家俱”即小锣小铙轻打弱击，多适应于女性、儿童或轻快、欢乐的场面；“大家伙点儿”用“大家俱”即大锣大铙演奏，多适用于那些英雄人物或达官显贵的上下场，或用于激烈、壮观的场面中。另外，还可以用打击乐器来演奏并模拟水声、叩门声、更鼓声等；其它又如配合舞台上的演员表演动作的“身段锣鼓”；为演员的起唱、气口、收煞及提示速度而打出的“开唱锣鼓”；还有开戏之前的“开场锣鼓”等，都具有特殊的表现作用、特殊的艺术感染力和特殊的艺术手段。因为二人台的表演艺术不象京剧、晋剧那样程式化，比较生活化，所以，在由二人台所表演的现代戏中的锣鼓经，其伸缩性和可变性很大。现代戏中的锣鼓经，除了开场、收场、亮相等锣鼓经的节奏和套数比较稳定外，其它唱腔和剧情中的锣鼓经，往往要视演员的表演和舞台上的具体情况而即兴处理。在实际应用时，还有一种“前紧后松”的现象，中间还有一个可以无限反复演奏的

“活口”，等待演员在表演中情绪、动作或唱腔中“气口”的转换。

附：二人台牌子曲曲目

徵 调 式

- | | |
|---------|---------|
| 《九连环》 | 《十字牌子》 |
| 《千声佛》 | 《上南坡》 |
| 《大花道》 | 《大救驾》 |
| 《大丝兰带》 | 《大黄莺亮翅》 |
| 《小黄莺亮翅》 | 《巫山顶》 |
| 《空洞山》 | 《红顶山》 |
| 《左姐已》 | 《吕纯阳》 |
| 《乌令花》 | 《苏州花》 |
| 《吊棒锤》 | 《梳妆台》 |
| 《相连串》 | 《扑地风》 |
| 《喜相逢》 | 《碰梆子》 |
| 《柳青响板》 | 《南瓜蔓》 |
| 《观音寺》 | 《将军令》 |
| 《狮子令》 | 《鬼拉腿》 |
| 《趟子》 | 《云格仓桑》 |
| 《八音杭盖》 | 《银铎海驹》 |
| 《井泉水》 | 《出鼓子》 |
| 《银花》 | |

商 调 式

- | | |
|---------|---------|
| 《倒八板》 | 《东方亮》 |
| 《西江月》 | 《西风赞》 |
| 《西钉缸》 | 《爬山虎》 |
| 《单头柳青娘》 | 《双头柳青娘》 |
| 《梅花三弄》 | 《塞音戈壁》 |

《敏金杭盞》

《絶不断》

《推碌礮》

宫 调 式

《一垛泥》

《三十六梯子》

《三百六十黄羊》

《四公主》

《六板》

《八板》

《十番》

《小拜门》

《拉板拜门》

《大青马》

《右姐已》

《帽子头》

《判官帽子头》

《紧不着落》

《慢不着落》

《正衣牌子》

《水龙吟》

《闹喧声》

《急毛猴》

《喇嘛苏》

《白花马》

《金盞盞花》

《粉红莲》

《虞美人》

《芙蓉花》

《柳摇金》

《隔墙瞭》

《森吉德玛》

《巴音查干》

《四块瓦》

《左右姐已联奏》

羽 调 式

《一句半》

《小开门》

《大万年花》

《小万年花》

《四合四》

《爬山虎》

《衣档子》

《绣荷包》

《闹元宵》

《古勒奔板》

《青龙香》

《东风赞》

《得胜令》

(注, 以上均为西路二人台牌子曲)

二人台剧目概述

项 在 瑜

二人台传统剧目属于劳动人民创造的口头文学，没有成文的剧本，作者失名，民间艺人口传心授，代代相传。一九五四年和一九六二年内蒙古二人台艺术研究调查委员会曾两次集中区内有成就的老艺人，通过搜集、挖掘和抄录，共抢救了传统剧目二百五十五个，其中包括码头调、顺口溜等一百四十五个。散失剧目无从查考，估计数目不多。此文，仅就上述剧目所见，对其风貌略做探讨。

剧目形成的重要因素——码头调

二人台的形成和其他一些地方小戏走着同样的道路，它的雏形是从民间歌舞——码头调开始的。秧歌中的码头调是剧目形成的重要因素，因此，有相当数量的码头调保留在二人台传统剧目中。

码头调是内蒙古西部地区流行的蒙、汉族民歌和爬山调吸收内地民歌、信天游而形成的。群众随口而歌，自由演唱。每年元宵节前后，群众“闹社火”，伴以秧歌演唱，载歌载舞，以锣鼓节歌，不用丝弦。（后来，码头调过渡到丝弦坐腔，锣鼓才为丝弦代替。）如《珍珠倒卷帘》、《报化名》、《画扇面》、《绣荷包》、《十劝人》、《十爱》、《十嫌》、《八仙庆寿》、《什样锦》、《惊五更》、《梦五更》、《叹五更》、《九九消寒图》等，都属于码头调。它的形式是唱五更、唱四季、唱十二个月（也有唱十三个月的，包括闰月）、唱九九等民间口头文学形

式。它的曲调为：“正月里来正月正，白马银枪小罗成，罗成娃娃年纪轻，夜打登州救秦琼”（《十二英雄》）。这样，每个月唱四句，表一个英雄，唱完十二个月就结束了。没有完整的故事情节，谈不上人物形象，内容庞杂，包罗万象，还有咏苍、咏鸟、咏梦、咏地名、咏谜语、咏药名、咏百家姓、提问对答等形式，较多的是咏唱青年男女的爱情生活。

码头调不完全是形式简短、情节互不连贯的民歌，也有一部分篇幅较长，用第三人称叙述故事的作品，形成民歌体诗。这种叙述故事的码头调是过渡到二人台剧目的重要形式，它为二人台剧目的题材、情节、形象以及语言都提供了基础。它的题材范围虽然非常广泛，但对剧目影响较大而特别值得一提的是，其中有很大一部分反映了各个历史时期的现实生活题材。如以国民党统治时期和日本帝国主义侵华时期为背景的现实题材，从各个不同生活侧面揭露当时的政治黑暗，政府连年抓兵要粮，苛捐杂税盘剥，水旱灾情不断，瘟疫遍地流行，土匪流氓成群结队，人民鬻妻卖子，惨痛不堪。或针砭时弊，对聚赌、吸毒贩毒、卖娼嫖妓等丑恶的社会现象进行揭露和抨击，如《卖壮丁》、《拔壮丁》、《遭年馑》、《劝料面鬼》、《摸宝》、《妓女五更》、《表民国》、《土匪九九图》等。有的干脆就记录真人真事，活灵活现地勾画出一幅社会缩影，成为人民困厄生活的写照。抓兵题材在码头调中反映得极为强烈。一九四七年，国民党发动全面内战，在绥西（原绥远省西部地区）除每年倒行征兵外，还疯狂抓兵补充兵源，穷苦青年几乎无人幸免，搞得人人自危，家家不宁，真是谈“兵”色变。《拔壮丁》就是以绥西抓兵为题材，陈述一个妇女的丈夫被抓走时的悲惨情景，同时也记述了绥西抓兵的全过程，曲词中第三人称的叙述，间以第一人称的抒发和人物之间的对话，如：

“……

保甲长坏了心，要拔我男人。

花上银子说好话，好似对驴来弹琴。

.....

大嫂子开言道，乡警你是听，
你不知我男人，他是手艺人。
乡警开言道，大嫂子你是听，
户籍保长坏了心，指定你男人。
保甲长坏了心，苦乐不均匀，
有钱家人多你不要，单抓穷苦人。
丈夫去绥东，几时回家中？
家中丢下个妇道人，生活靠何人！

.....

捆了丈夫走，为妻泪长流，
身上没有一个钱，给你去哪借？
做下一对家做鞋，隔帘子递出来，
隔壁子二大爷，你给我卖一卖，
卖上一万八，装在倒衩衩，（衣服口袋）
走在了为难处，掏出来把它花。

.....

丈夫上火车，掉头看看我，
‘我抱抱小孩子，’两眼泪簌簌。

.....

四期乱抓兵，各自活逃生，
走在那一乡，也是抓游民。
五期查户口，年轻的都没有，
查住两个外路人，送到县政府。
六期要老汉，乡公所来打扮，
刮胡髭剃头发，才把脑袋换。
七期拔了个净，年老没一名，
留下这些老婆娃娃，活也活不成！

这部分现实题材叙述故事的码头调，在艺术手法上较秧歌中的演唱有很大提高。在第三人称的叙述中，掺入少量第一人称的抒发，用以刻划人物的思想感情。叙述故事情节比较完整集中，层次清晰，游离在剧情之外的插科打诨已不多见。显然，这是码头调后期的作品。

码头调不少作品，想保留到建国初期，以男女对唱的歌舞形式登上舞台，尽管它尚未嬗变为完整的剧目，然而不可忽视，地方小戏的因素正在增长，有的后来发展成为二人台的传统剧目。

剧目的艺术形式和特点

从歌舞演唱的码头调过渡到代言体敷衍故事的“二小戏”，是剧目形成的一个飞跃。在一百多个传统剧目中，有简单的情节，一定的人物形象，而且是唱念相间，比较完整的小型剧目共六十八个，其中东路三十八个，西路三十个。两路同名（或同一题材）剧目约占三分之一。

建国前并无二人台之称，俗称“玩艺”（也有写作“玩艺儿”的，属贬意）。起初仅为小旦（又称“摸粉的”），小丑（又称“滚边的”）两个行当的“二小戏”。建国后，始称“二人台”，顾名思义，即两个人表演一台戏的意思。东部剧目发展较快，实际上在建国前已经突破两个角色，形成“多人台”了。一般剧目有三至四个角色，有的剧目如《走西口》、《生砖记》、《钉缸》等已达到六个角色。行当也有所发展，有了小生、女丑（彩旦）。西部剧目为了弥补演员不足，出现了“摸帽戏”，即在一个小戏中，或旦或丑，一人要兼饰几个角色。如《小寡妇上坟》，丑角除饰寡妇之子外，还要饰公公、婆婆、大伯子、嫂子、小姑子、小叔子、父母等九个角色；《怀胎》中，旦角除饰妻外，还要兼饰岳母、小姨子。也还有人认为“摸帽戏”的产生不仅仅是由于演员不足，而是这类剧目的特殊表现手法，用以炫耀演员的技巧。建国后，“摸帽戏”不再发展，但《小寡妇上坟》却作为特殊表现形式的剧目保留下来。

二人台传统剧目从形式上可分为“硬码戏”和“带鞭戏”。“硬码戏”即通常所说的唱功戏，以唱为主，如《走西口》、《打樱桃》、《下山》等；“带鞭戏”带有歌舞表演的性质，边唱边舞，丑角耍耍霸王鞭，旦角配合耍手绢、扇子，热烈火爆，又称“火爆曲子”，如《打金钱》、《十对花》等。

剧目题材的选择与特点

二人台传统剧目主要从民间生活索取题材，虽然它从古本戏曲中继承了一些两个角色的折子戏，但也都属于生活小戏。由于形式的局限，传统二人台不能演古代历史题材的袍带戏。就其题材来源大体可分以下几类：

首先，继承了码头调反映现实生活的传统，涉猎生活面比较广阔，从各个不同角度揭露旧社会的尖锐的阶级矛盾和社会矛盾，深刻地揭示社会的不平，表达人民的愤懑，这部分剧目有较强的社会意义和历史意义。如二人台的代表剧目《走西口》，就是叙述晚清时，陕北、晋西一带，兵灾连年，灾荒不断，贫苦的农民在瘠薄的土地上无法生活，不得不离乡背井，成群结队到西口外（内蒙古西部地区）开荒种地，谋求生路。剧中从这一历史现实出发，描绘一对新婚夫妇为生活所迫，丈夫去口外谋生，妻子送别时的悲哀情景。《穷人揽长工》、《赶板车》、《张小狗揽长工》、《回关南》等，也都反映了封建社会农民与地主两个阶级的矛盾对立，和广大农民的困苦处境。农民在地主的土地上辛勤劳动，整日不得闲，“就侧草，就翻粪”，“刁着喂牲口”，“摘犁把地翻，吃不上热茶饭”，“受给一天浑身乏，掌柜的还要骂”，到了五月天，还是“身穿破皮裤”，“虱子无其数”。从正月忙到十月，地里活干完了，还得给地主赶车，一年终了算帐时，掌柜的是“吃一斗记斗半”，到了过大年“手中没有一个钱”，这就是长工的生活，他们终年劳动不得温饱，过着牛马不如的生活，剧中对这些都做了血泪的控诉。

抓兵题材在剧目中做了进一步反映，它已不同于码头调中第三人称歌舞演唱，而是通过活生生的形象再现生活。如《卖饺子》描写一个妇女扮做小贩，到兵营暗暗寻找自己被拔兵走了的丈夫；《转山头》表现一个青年为了逃避抓壮丁，不得不辞别自己的情人，被迫到山中躲藏，过着吊心吊胆的生活。这些剧目通过人物的行动，较码头调对现实生活反映得更为具体，更为深刻。

《想娘家》、《小寡妇上坟》等剧目，控诉了封建礼教对妇女的束缚。它们深刻地揭露了旧社会妇女没有独立的人格，命运完全操持在别人手上，受尽精神上、肉体上的折磨。特别是童养媳妇和寡妇的遭遇更是充满了辛酸，就连她们自己也挣脱不了传统观念的束缚，终难免被不合理的社会制度所吞噬。

反映民间生活题材的小戏，都有着鲜明的地方色彩和生活气息，富于喜剧色彩和乐观主义精神，轻松、明快、幽默，饶有风趣。如《打金钱》、《打秋千》、《割红缎》、《打酸枣》、《二姑娘得病》、《要女婿》、《三女拜寿》、《撒荞麦》、《邈邈》等等。其中有的剧目还是情节简单的歌舞形式，没有从码头调中完全脱颖而出。在这部分剧目中，反映爱情生活题材又占绝大多数，如《串河湾》、《打樱桃》、《挑菜》、《碾糕面》、《梳妆台》、《阿拉奔花》（蒙语，即“十朵花”）、《海莲花》等，这些以青年男女爱情为题材的剧目，人物都表现得大胆坦在，淳真开朗，不论是写爱情的欢快、压抑的苦闷或思念的深沉，无丝毫扭怩造做之态。他们完全不拘泥旧传统的观念的束缚及世俗偏见，敢于冲破种种习惯势力，坦诚相爱。

《姑娘抽大烟》、《妓女叹五更》、《摸宝》、《种洋烟》、《劝料面鬼》、《卖老婆》等剧目都针对旧社会种种弊端进行了无情的鞭挞，同时也指出畸形社会给人民带来的危害，最终归结到封建统治者的腐败和帝国主义的侵略，比较深刻地触及到当时社会的本质。

其次，二人台传统剧目中还保留了为数不多，几乎各地方剧种都有的折子戏，如《尼姑思凡》、《英台下山》、《钉缸》、《牧牛》（即《小放牛》）、《骂鸡》、《瞎子逛灯》等，这些剧目和古本戏曲有着明显的血缘关系。那么，二人台是怎样继承下来的呢？这是一个复杂的问题。我国戏曲遗产丰富，历史悠久，传流至今，几百个剧种互相交流，纵横交错，经纬万千，很难也没有必要理清其渊源脉络。但有一点必须清楚地看到，这些剧目到了民间艺人手中，它的色彩就产生了明显的变化。如二人台传统剧目中的《英台下山》，虽然还是祝英台和梁山伯这两个人物，但他们的面貌全非。从剧本文学角度看，二人台民间艺人按照自己的生活情趣和语言风格，对这两个人物进行了改造。不但剧本曲词俚俗，乡土气息浓郁，而且梁山伯的“书卷气”已经完全消失了，成为憨厚、粗犷的农民形象，而祝英台也不是什么知书达礼的名门闺秀，成为聪明伶俐的村姑了。剧中的比拟完全没有离开我区农业生产和日常生活用具。实际上这已经成了内蒙古的梁山伯和祝英台，二人台中的梁山伯和祝英台。《钉缸》（即京剧《百草山》中《锯大缸》一折。源出于《钵中莲》传奇，为各地方剧种常见剧目），在二人台中仅演王大娘钉缸一折，为丑、旦两个角色的小戏，后面武打没有条件演出。而东路二人台老艺人尤占奎在抗日战争时期即把它改为六个角色的大戏，吸收了晋剧的武打。用尤占奎自己的话说：“我们武打没有套数（程式），但也‘登咯’（“比划”的意思）一气。”他们所用的武打道具也多属于日常生产用具如扁担之类，颇有农村特色。

其三，在西路二人台传统剧目中还有两个用蒙、汉两种语言演唱的剧目，《阿拉奔花》和《海莲花》，都是表现蒙汉男女青年爱情题材。《阿拉奔花》男主角的唱词和念白完全用蒙语，女主角完全用汉语。《海莲花》还没有形成完整的小戏，仅为男女对唱形式，演唱（没有念白）用汉语，但每段结束，尾腔装饰语

都要唱一句“莫乃口肯赛白那”（汉语：我们的姑娘好！）。用两种民族语言相间演唱的剧目，在其他剧种中恐怕还是罕见的。

二人台传统剧目以描述近代现实生活题材为主，有强烈的人民性和现实主义精神，对各个历史时期社会的腐败，世态的冷漠都做了比较深刻的揭露和嘲笑。表达出劳动人民生活的苦难和艰辛，传递了人民的思想感情，凝聚着民间艺人对二人台的深厚感情，它们是二人台的宝贵遗产。但是也不可否认，二人台毕竟形成于晚清时期，它不可避免地受到封建统治者的思想影响，一些剧目不但思想倾向上存在问题，而且审美趣味低劣，甚至采取自然主义的手法，赤裸裸地描绘性爱生活，不堪入目。即是优秀剧目也难免夹杂一些猥辞秽语，鄙俗粗陋。这一点，必须给以实事求是的评价。

建国后二人台剧目的发展

建国后，二人台剧目有很大发展。早在五十年代初期，全国著名歌剧《王秀鸾》、《白毛女》、《刘胡兰》、《赤叶河》、《王贵与李香香》、《马兰花》以及戏曲剧目《小二黑结婚》、《小女婿》、《柳树井》、《茶瓶计》、《小姑贤》、《天仙配》、《罗汉钱》、《刘海砍樵》、《春香传》等，均被二人台移植演出，使二人台变成了多人台。同时，我区戏剧工作者还先后改编了《走西口》、《打金钱》、《打樱桃》、《打秋千》、《放风筝》、《压糕面》、《卖菜》、《尼姑思凡》、《下山》、《串河湾》、《五哥放羊》、《挂红灯》、《赠褙裤》、《报花名》、《拉毛驴》、《摘花椒》、《卖麻糖》、《小放牛》等二人台传统剧目。五三年根据民间传说自创了大型剧目《方四姐》（编剧：苗文琦），久演不衰，至今活跃在舞台上，成为二人台保留剧目。六十年代，剧目有了更大的发展，除移植歌剧《江姐》、《洪湖赤卫队》，还从兄弟剧种移植《十五贯》、《状元打更》、《半把剪刀》、《恩仇记》、《梅玉配》、《借冠子》

等，自创了现代戏《邻居》、《云大娘》、《牧民怒火》、《牧女与王爷》、《英雄虎胆》等。根据传统剧目改编的《闹元宵》《探病》、《卖碗》等都受到群众欢迎，久演不衰。《走西口》和《卖碗》在1961年还拍成了电影。

十年浩劫，二人台和其他地方剧种遭受了同样的命运，剧团解散，文艺队伍遭受到严重的破坏。

党的三中全会拨乱反正，文艺开始复甦，二人台出现了空前的繁荣的局面，在剧目创作上取得了丰硕的成果。随着我国社会主义现代化建设的巨大成就和各条战线的体制改革，剧作者的视野更加宽阔，为二人台剧目创作提供了丰富的题材。如《巧巧和亮亮》、《媒人》、《光棍娶妻》、《偷鸡》都通过了农村经济变化，反映出农民的生活变化和思想变化。《常来喜》批判了“大锅饭”思想，歌颂了农业承包责任制改变了人的精神面貌。《二板头招工》讽刺社会上的不正之风，讴歌了勇于开拓前进的新人。《好亲家》、《儿子啊，儿子》是写伦理道德的题材，鞭笞虐待老人的卑鄙行径，赞扬了助人为乐的新道德、新风尚，真善美和假恶丑做了鲜明的对比。《一个正好》是以计划生育为主题，批判封建的传宗接代思想。此外《灯火长明》、《杨柳青青》、《满家喜》、《月儿圆》、《新芽》、《火苗苗》都从现实生活中获得了新时代的思想内容和新时代的风貌。作者的笔触深入到每一个生活的细小角落，特别注意了对人物的刻画，剧中境遇不同的人物性格迥异。在语言上既有民族民间特点，又发挥了剧种特色，它赋予了时代的色彩，传统剧目中陈旧的语言基本敛迹。在剧本的结构、表现手法以及剧目题材上，都做了新的探索和尝试，出现了《常来喜》、《二板头》等二人台连续剧，和《丰州滩传奇》大型新编历史剧。

二人台语言的风格特色

任何一个剧种的风格特色，语言起着相当大的作用，特别是

方言土语更能代表一个剧种的特性。二人台是蒙、汉族艺人在深厚的内蒙古民歌的土壤上培育出来的民间小戏，它的语言俚质，把人们地头田间、街头巷议口语化的俗语方言入曲入白，有着鲜明的地方色彩，散发着泥土的芳香，保持着民歌口头文学的特点。通俗、清新、泼辣、幽默是它的基本风格。

剧目的曲词经常运用排比，对偶、夸张、比拟等多种手法，创造动人的意境和形象。现摘《打秋千》中，姐妹二人一替一句的一段对唱为例：

大姐姐上了忽游游架，
二妹妹上了架忽游游。
咱姐妹都上了忽游游架，二妹子！
大姐姐又说个啥？
蝴蝶飞展翅宽，
蝴蝶展翅飞上天。
鱼儿要水上下翻，
姜太公钓鱼坐在江边。
一打上渔婆撑船风摆浪，
二打上刘海戏金蟾
二打上鲤鱼喝水水上漂，
再打上洞宾戏牡丹。
又打上吕布戏貂蝉，
姜太公稳坐回水湾。
姐妹正在欢乐处，
好比天仙落下凡。
鹞子翻身头迎下，二妹子！
大姐姐又说一个啥？
蹬脱一个板，摔脱一个圈，
掉下来落在地平川，
大姐姐跌了个面迎天，

二妹妹跌了个天迎面。
姐姐爬，妹妹撵，
只吓得小脸蛋赛如金钱。
大姐姐扯烂了红绸袄，
二妹妹扯烂了蓝绫衫，
八幅绛裙摔脱边，
绿绸子裤子扯在腿弯。
什样锦带短半边，
红绣花鞋踢破脚尖，
三兰花没了眉眼，
杉木高底歪一边，
把一根银铃寻也寻不见。

这段曲词流畅上口，完全是劳动人民口语的自然流泻，毫无雕琢之感。铺叙烘托，把姐妹二人打忽游游的欢乐情景渲染得如火如荼。突然，急转直下，回环跌宕，又极力描摹二人从忽游游上跌下来的尴尬、沮丧情态，一对姐妹的活泼、鲁莽的性格跃然纸上，喜剧气氛油然而生，不觉令人哑然失笑。

曲词还经常采用民歌中“赋”、“比”、“斗”的手法。如《走西口》中，玉莲的几段唱辞：

走路走大路，
你不要走小路，
大路上人儿多，
能给哥哥解忧愁。
走路白天走，
你不要连夜走，
恐怕遇在了——
响马手里头。
歇歇平地歇，
你不要靠崖头，

恐怕千年崖头倒，
压在哥哥崖里头。
过河水长流，
跟在人后头，
不管它水深水浅，
让人家前头走。
坐船坐船舱，
你不要坐船头，
恐怕那风摆浪，
摆在哥哥河里头。
一不要抽洋烟，
二不要贪耍钱，
学会那全般武艺，
恐怕哥哥你受可怜。
哥哥西口外行，
你不要贪花红，
天下的逗匪的（土语：娼妓）
爱钱不爱人。
有钱的是朋友，
无钱下眼瞅，
总不如小妹妹，
年长又日久。

这是一对新婚夫妇分别时，妻子对丈夫的嘱咐。曲词采用了古代民歌“赋”的手法，“敷陈其事而直言也”。（朱熹《诗集传》）语言本色、简练、朴实，没有任何的华丽词藻，白描的语言却蕴含着一种直朴的美，人物感情被披露得那样诚笃、真切，那样深沉、细腻。

“比”和“兴”的手法，在民歌中经常联在一起使用，它具有比喻、象征的作用，引起人们的联想。这类手法在二人台曲词

中俯拾皆有。如

杨木本来柳木头，
什么人留下个为朋友？
杨木柳木割锅盖，
人不害的心病叫我害！
大杨树来八叉又多，
上头又盖喜鹊窝，
喜鹊叫啐争窝哩，
哥哥唱达想我哩！

——《改良为朋友》

樱桃好吃树难栽，
朋友好为口难开。

——《打樱桃》

大公鸡单冠冠，
几时嫁给我们心坎坎。

——《改良为朋友》

莠麦开花铃铛多，
要为朋友咱们两个。

——《西城歌》

二人台道白中存在大量的民谣、谚语、歇后语、顺口溜、谐音字。还利用汉语音节铿锵优美的特点，用迭字、迭句增加语言的艺术魅力，这里就不一一赘述。最有特色的还是串话。

串话是二人台语言特有的形式，也是我区人民生活语言的一种独特形式。用群众的话来说，串话是“土生土长土材料，土言土语土腔调，心核儿（土语，心里的意思）的话儿往出倒，一说就是一特落（读Lao）”它可以说是一种字尾押韵的散文，句子可长可短，但韵脚必须押韵，它像珠子一样，一说就是一串。一般用于丑角，表达人物的风趣幽默。如《要女婿》中，刘干妈的一段道白，

“娶干妈的时候：新城的鼓。旧城的轿，喇嘛湾的牛腿号，将军衙门大铁炮，车馆戴的那红缨帽，一进村，‘梗！嘎！’放了两声连二炮。鼓匠吹得挺热闹，看的人男男女女跟下一大梢。打落（读Luo“打落”，土语，安置的意义。）的妈妈上了轿，一声一声哭的那不好听的调，这才是哭的哭，笑的笑，你看热闹不热闹。”

这段串话，音韵和谐上口，一气呵成。对刘干妈天真、纯朴、诙谐的性格捕捉的十分准确，异常传神。对我区西部地区迎亲的习俗，也描绘得细微详尽，有声有色，颇具民俗学的价值。

再有刘干妈取笑干女儿的一段话：

“你那黄毛头发二寸半，脸旦儿就象灰瓦罐，车轴脖子不洗涮，脊背就像褪猪案，罗圈腿，歪排转，脚板子就像大门扇，跳天挖地不能干！”

这段串话采用了大幅度的夸张，笔调粗犷，比拟形象，使刘干妈快人快语的幽默性格得到了进一步刻划。

道白中还常见到一些地方熟话方言，它传达人们的世俗风貌、乡井人情，语言简练生动，是人们生活经验的总结，富有哲理善长表达人们的思想感情。如：

“三日无粮不聚兵，一顿不吃大年馐，冬要棉花夏要布。烧在前头吃在后，家无生活艺，吃断那斗量金。”

“盐从那里碱，醋从那里酸”。

“凡人不开口，神仙难下手”。

“多一位神灵多一柱香”。

“买卖人种不了地，凉胡子（外行的意思）领不了戏。”

“脚大怨骨拐，骨拐怨腿粗”

.....

总之，二人台是我区蒙、汉族劳动人民创建的地方剧种，是人们智慧的结晶，是祖国百花园中的一朵小花，是戏曲宝库中的

优秀财富。它和我区人民有着不可分割的血肉联系，从晚清到现在已有一百多年的历史，经过旧社会的逐禁，“四人帮”的浩劫，它依然活跃在人民群众中，有着旺盛的生命力。近年，我区党政领导对二人台十分重视。我们热切地希望二人台从内容到形式能有更大的发展，编创出更多的富有独特风格的优秀剧目，适应时代的召唤。

二人台历史上的几个“第一”

杜 荣 芳

二人台第一个专业表演团体

据我所知，现在的呼和浩特市民间歌剧团，是由“三和”、“红旗”、“民艺”、“和平”、“平地泉文工团”、“呼一团”、“呼二团”等七个艺术表演团合并而成的。它的前身，进行多种艺术，最后才成为专门演出二人台的剧团。三和茶园是呼和浩特市第一个专业文艺团体，也是解放后二人台走上舞台的第一个地方。

1949年冬，我跟随母亲历经艰难，来到了归绥市，找到了先期逃难到此的父亲。当时许多表演曲艺和二人台的艺人，都是走街串巷，打地摊演出。1950年春，原归绥市文化馆有一个姓马的干部（名字忘了），来与我父亲交谈，想把零散的艺人们组织起来，成立一个班子，配合土改宣传。我父亲即与他把一同逃难来的艺人们串联起来，由文化馆出面组织。记得这些艺人有：刘万祥、广四、赵玉红、刘雅齐、和木林、薛荣林、韩丽英、杜荣贞等。艺人们来自各地，都希望能有一个安定的工作。不再颠沛流离。在文化馆的帮助下，很快就成立了一个曲艺班子，大家推选我父亲杜茂其为领导，地点就设在归绥市大南街和木林私人开的豆浆铺后面的院子里（即现在呼和浩特市玉泉区礼堂）。

班子组成后，叫个什么名呢？大家想了很多名，最后在和木林与我父亲的提议下，取名三和茶园，意思是领导之间要和，领导与群众要和，茶园与听众要和。

1950年冬，三和茶园一方面由和木林、刘万祥负责，在

茶园的演出，以单弦、大鼓、相声等曲艺为主。另一方面由杜茂其带领一些人下乡，跟随文化馆组织的土改宣传队演出。演出形式有幻灯、快板剧、曲艺、歌剧和秧歌，节目有《反恶霸》、《一贯害人道》、《三女诗夫》、《兄妹开荒》、《夫妻识字》等。

1951年夏，单调的曲艺演出已满足不了群众的需要了，于是试着排演了几个歌剧。我记得第一个戏是反映一个青年因吸鸦片，造成家破人亡的七场歌剧《鸦片遗恨》。此戏是根据真实事情编演的，由刘万祥口述并导演。排演情况是：导演把每场戏的情节内容告诉演员，指定角色在哪说，到哪唱，从什么地方上下场，至于唱什么词，说什么话，都由演员到台上即兴表演。唱的曲子是当时社会上流行的几首民歌，反正谁会什么就唱什么。一个大戏，上下午各排一次，第二天合乐，晚上就演出了。演出效果很好，吸引了大批观众，在当时戒烟宣传中，起到了一定作用。

接着，又排演了家庭要和睦相处的评剧《四劝》，这个戏也是刘万祥导演的。

1951年10月，一天父亲对我说：“今天文化馆给介绍了几个唱二人台的，来跟我们合演，我带你去看看。”我高兴地问：“什么是二人台？”父亲说：“不知道。大概是两个人抬着什么东西唱吧。”

晚上三和茶园演的是《兄妹开荒》，接着就是二人台小班儿演的《尼姑出嫁》和《刮大风》。经常来三和茶园看戏的观众们第一次看到二人台，曲调十分优美，很欢迎。以后又连演几场，我每晚都去看，很快就听会了《拜大年》等。我唱给来三和茶园演出的秦有年（旦角）听，当时我只有六岁，他们都很喜欢我。演丑角的吴虎兰又教给我几句《四大对》，我很快也学会了。从此，我便与二人台结上了不解之缘。

1951年冬，三和茶园在市文化馆的主持下，与归绥市朝

阳巷宣传队合并，地点设在大西街的同乐剧院内。二人台小班儿去了财神庙，仍以打土摊演出为主。

二人台第一个自创剧目

解放后，二人台自创、自导、自演的第一个节目是《徐家沙梁》。

1952年1月，陶然同志根据解放前归绥市郊区发生的一件真事创作演出了大型剧目《徐家沙梁》。此戏的主要内容是，徐家沙梁村的恶霸地主徐福安，看中了本村雇农富贵贵的妻子润梅，想强行霸占，润梅不从。徐福安把富贵贵抓了壮丁，强奸了润梅，又逼死了她的公公。润梅无奈逃到后山姐姐家中，在途中儿子被冻死在路上，最后悲愤之下病亡。解放后，富贵贵得救，人民政府枪毙了徐福安。

此戏的排演基本按照歌剧手法处理，但运用了一些二人台的曲子、身段和步法。道白全说呼市话。戏的一开头，运用了二人台的民间舞蹈表演，由三个女孩，腰扎红绸，在二人台曲子《五月散花》的过门中扭着“十字步”上场。此剧从排到演，只用了十几天时间。由于是自编、自演，首次用二人台曲调，演的又是真人真事，所以上演后在归绥地区引起了轰动，数场暴满。

记得有一天，徐家沙梁村的真富贵贵与二大伯等农民步行三十多里，到同乐剧院看演出，专门到后台和扮演他们的演员见了面。当演到“逃难”一场，富贵贵的儿子冻死时，台下的观众高呼口号，泣不成声。演到最后一场“控诉”时，观众席中的真富贵贵冲上舞台，去打徐福安，吓得扮演徐福安的演员成以仁直往后台跑，乐队和群众演员连忙阻拦，再三讲明这是演戏呢，真富贵贵才明白过来，羞愧慌忙跳下台去，演出中断了一会才又重演起来。这个剧后来成了保留剧目，一直演到1955年。

此戏由陶然编剧、导演，配曲是孙志远。主要演员有李华、李英山、成以仁、康靖乐等。演出单位是归绥市红旗剧社。

二人台第一个移植剧目

解放后，二人台第一个移植的大型古装剧是《梁山伯与祝英台》、移植后改名《蝶双飞》。

1952年冬，归绥市民艺剧社由吴虎兰，杨二铁等人，根据晋剧移植排演了《蝶双飞》，于1953年初在归绥市财神庙街共和剧场演出，全剧完全是以二人台原曲配唱。我记得第一场祝公远唱的是《叹十声》，第二场梁山伯唱的是《跳粉墙》，祝英台唱的是《送四门》。“十八相送”一场，唱的是《下山》。

“楼台相会”唱的是山西民歌《交城山交城的水》和《叹十声》。《哭灵》唱的是《哭长城》。最后的双蝶舞，音乐用的是二人台牌子曲《九连环》。化妆与服装完全仿照晋剧。但当时剧团只有两件道袍，祝英台穿粉的，梁山伯穿绿的，祝远公用的巾子和袍子是从晋剧团借的，其他演员就有什么穿什么。表演时由于二人台演员第一次穿上了长袍水袖和高底靴，不会动，走不了，水袖也不会耍。尤其是祝远公，挂着长须，身穿道袍，足登高底靴，口唱《叹十声》，水袖总在下边耷拉着，一走三摇晃，引起了轰堂大笑。其他演员也因上台后四不象，闹出了许多笑话。观众议论说：“玩艺儿改戏，没点猴气”。这出戏只演了不多几场就停演了。此戏由吴虎兰导演，首演单位是在艺剧社，地点在共和剧场，主演有吴虎兰，班玉莲，马兰兰。这个戏可以说是探索二人台发展的第一个剧目。

1953年，内蒙古前进实验剧团移植排演了大型古装剧《茶瓶计》，引起了轰动，各二人台剧团争相上演。当时民艺社也有人想排这个戏，但内部争论比较大：一是因各地都已上演，怕影响收入；二是认为《茶瓶计》在表演、化妆、服装上都与晋剧相同，没有二人台特点。民艺剧社如果排古装戏，应另辟途径，不能再象《蝶双飞》那样。有人则认为，《蝶双飞》演出不成功，是演员不行，而不是形式不对。还有人认为，二人台演古

装戏可以按“文明戏”的路子走，化妆可以向越剧学。争论的结果，按照“文明戏”的路子移植排演了探索二人台发展方向的剧目《龙凤锁》。此戏原是一个越剧剧本，文字很深，剧中有太师、太子等人物。曲子基本唱的是二人台原曲，道白有说普通话，有的是京白上韵，有的是晋剧道白。表演没受戏曲程式的限制，有些按话剧加唱的手法处理。演出以后，在团内引起了很大争论。有人认为，二人台只能演农村戏，演古装剧还应按戏曲路子演，象《龙凤锁》这样唱词很深的戏，用二人台的《吃醋》、《跳粉墙》唱，好象是“莜面掺上了白面”，谁的味也吃不出来了。但由于这是二人台第一次探索着演出与戏曲路子表演不同的大戏，所以吸引了许多观众。尤其是一些青年学生看的戏很多，团内的青年演员也认为，“二人台演《龙凤锁》这样的大戏，总比演《害娃娃》强。”说来说去，意见仍不一致，团内形成了两种观点，各干各的。

此戏由李西改编并导演。主要演员有李华，史平，李英山、康靖乐、杜茂其。演出单位是归绥市民艺剧社，演出地点是归绥市财神庙街共和剧场。

二人台演出的第一个袍带戏

解放后，二人台试着演穿蟒袍，揣玉带的第一个剧目，是移植京剧全部《玉堂春》。

1954年，民艺社试着排演了《玉堂春》。服装、化妆、表演及道具等，一切均按京剧仿排。曲调完全配唱二人台曲子。我记得第一场苏三唱的是《叹十声》，《起解》一场唱的是《送四送》和《下山》。《会审》一场唱的是《叹十声》。王金龙唱的是《跳粉墙》。最后苏三和王金龙唱的是《庆寿》。道白除崇公道说京白外，其他人说呼市方言。表演完全按戏曲路子排演，只是《会审》一场，除王金龙有一段前台表演外，其它演员只坐不走，以免出丑。除此还运用了京剧与晋剧的锣鼓点。为了招揽观众，增加了布景装置，出戏报时还特意写上“天上飞云，自动

布景”。实际上就是用硬纸剪成各种云状，再贴上棉花，吊在天幕上，两角用细线栓住，人在台下慢慢拉动，云彩就飞了。自动布景就是在布景的底层安上小木轮，能来回滑动。这样的布景共有三块，分别表现高山，平原和城门，主要用在《起解》一场。

此戏曲刘万祥、李西导演。演员本人配曲。主要演员有班玉莲、马兰兰、马凤鸣。

二人台演出的第一个歌剧。

二人台按新歌剧路子排演的第一个剧目是《李二嫂改嫁》。

1954年，民艺剧社在于瑞卿同志提议下，移植排演了吕剧《李二嫂改嫁》。这出戏的曲子，除个别用了二人台原曲外，其他唱段完全是用二人台音乐素材谱写的曲子。当时乐队和演员中没有几个识谱的，作曲者要一句句地教，真是费了九牛二虎之力。表演上，于瑞卿同志下了很大辛苦，反复讲解剧本主题思想。启发演员创作角色，并建立了导演制度，演出时取消了提词人员。表演的处理手法上，完全按照新歌剧的路子排演的。

此戏上演后，受到了观众的热烈欢迎，同时又引起了一些争论。在文化局的主持下，全团人员再次对二人台的发展进行了探讨，意见仍不一致。有人认为，二人台应走新歌剧的路子，象《李二嫂改嫁》那样，以二人台曲子作音乐素材。有人认为，二人台要多演点古装戏，象晋剧那样，走戏曲路子。有人认为，二人台只能演小戏，应多在改革二人台传统剧目上下功夫。还有一部分人认为，二人台向哪发展都行，不受任何拘束，只要观众多就行。

该剧的导演是于瑞卿，作曲是李雨田，主要演员是李华、范成、亢文彬等。

二人台第一个歌舞剧

二人台按民间歌舞剧路子排演的第一个剧目是《方四姐》，当时管这种演法叫“三打一忽搅”。

1953年，包头市民间歌剧团演出了由计子玉口述，苗文琦编导的《方四姐》，引起了很大的轰动。民艺剧社即刻连夜赶排，在表演上吸收了民间歌舞、戏曲和话剧多种艺术表现手法。第一场，整场运用了民间社火中的秧歌、跑驴、大头和尚戏柳翠，高跷和旱船的形式。后几场基本运用了戏曲表演手法。《磨房》一场戏，则运用了话剧的旁白、回忆。如当方四姐说“我要死，可宝童他……”，此时，舞台上出现宝童的幻影：“四姐，你可要等我呀！”四姐扔掉绳子：“哎呀，面还没磨下，老于婆她说……”这时，老于婆的幻影又出现了：“今天磨不下二斗面，我扒了你的皮！”当时舞台条件很差，表现人物幻影时，是在布景墙上各挖一个圆孔，挡上一块布，当宝童与于婆出现时，全场灯黑，把布撩起，在圆孔中露出人物的面部，再用手电筒打在演员脸上。化妆与服装完全按清朝打扮，这是完全区别于包头演出的。

此戏由李西导演，主要演员是李华、史平、范成、张慧娟等。

二人台第一个“打武”戏

二人台排演的第一个“打武”戏是《芙蓉花仙》。

1957年春，呼和浩特市民间歌剧二团决定排演《芙蓉花仙》。宣布后，有些人信心不足，因这个是个“武”戏。二人台演员别说没开打过，而且过去见的也不多。有人说，“从今到古，没见过二人台打武。”角色刚一分下去，首先来了包头晋剧团的卜文生老师给演员教“开打”。后来又请了呼和浩特市晋剧一团的孙老师来教练。记得当时为了学“武打”，有的同志打了头，有的刺了眼。四月底《芙蓉花仙》在呼和浩特市共和剧场进行彩排，引起了很多人的关注。市文化局的领导和文艺界的知名人士都被请来观看，还有许多关心二人台的老观众也不请自来。虽是彩排，但演员都很认真，每演完一段武打后，台下就响

起了热烈的掌声。彩排结束后，包德力局长上台讲了话，认为戏排得很好。五月一日，《芙蓉花仙》在共和剧场首场演出。

此戏由吕烈配曲，白文奇导演，主要演员是：王素珍、张奎、于桂莲。

二人台第一个“艺人讲习班”

1951年7月，归绥市举办了解放后的第一个“艺人讲习班”，由市文化馆馆长周树军主持。学员是来自各文艺单位的领导，还有比较有影响的演员，如任翠凤、康翠玲、武彩凤、金玉喜、杜茂其、刘万祥、陶然等人。这次“艺人讲习班”组织大家学习了《在延安文艺座谈会上的讲话》，并请了一位姓于的老师（好象是于瑞卿同志）讲授表演课和简谱知识。“艺人学习班”大约办了五十几天，于九月九日结业。经过考试后，给成绩优胜者发了奖状，还给每个学员发了纪念章一枚。

二人台剧目表演选例

杜 荣 芳

关于《走西口》的表演

《走西口》是二人台“硬码戏”中最有代表性的传统剧目，以唱工和做工见长。内蒙古的观众常说：“红火不红火，要看金钱打的咋样；入耳不入耳，要听西口走的咋说。”此戏要求演员唱腔过硬，表演真实、细腻。尤其是剧中人物孙玉莲的“梳头”、“搓绳”、“纳底”等身段动作，在各地影响很大。此戏曾三次赴京演出，三次参加内蒙古举办的会演，均受到好评。

1952年，原绥远省举办“民间艺人会演”时，各地的二人台代表队都演出了未经修改的《走西口》。当时的表演，大都是“摸帽儿戏”形式。旧《走西口》的剧情和表演是这样的，孙玉莲与蔡春生一见钟情，由于父母阻拦，玉莲害了相思病。于是，春生假扮医生来为玉莲治病。一进门，玉莲的病就好了二分。一摸脉，又好了五分。一捉手，病就全好了。二人成亲后，春生为了谋生去走西口，玉莲难舍难分，悲痛地为丈夫送行。这本来是个悲剧，但当时的表演却充斥着庸俗、低级的东西。春生被表演成个愣头愣脑的小丑，进门为玉莲治病时紧张地直抹鼻涕，并不住地“飞眼”、“吹胡”，摸脉时又不住地“扭腰”、“吐舌”。春生要走西口，玉莲紧拉不放，“哭板”唱到高潮段，春生三番五次往地下狠摔铺盖卷，吓得玉莲不住地作“打失惊”动作。当唱到眼泪“一道一道往下流”时，春生随着音乐节奏边“吹胡”边“耸肩”。梳头时，玉莲为春生使劲往下刮虱子，春生做出“龇牙咧嘴”的怪象，引起观众哄堂大笑。这些表演，都脱离了戏剧情境和人物性格，追求自然主义和庸俗下流的情调。

1953年，原绥远省戏曲审定委员会对《走西口》一剧进行了重点改编。在剧本内容上，去掉了“害病”、“要女婿”等情节，突出描写了新婚夫妻被生活所迫忍痛离别的情景。在表演上，重新塑造了蔡春生（改名太春）的形象，把愣头愣脑的小丑，改成一个朴实勤劳的小生。同时，彻底剔除了庸俗低级的表演动作，增加了玉莲盼夫归来的一段戏。太春要走，玉莲在“哭板”时，将原来的摔铺盖动作改为，太春出门玉莲痛哭，太春急忙返回，悲痛中将铺盖失落在地，然后二人在音乐中抱头痛哭。“梳头”时去掉了“捉虱子”等自然主义动作。在表演将要离别时，玉莲对丈夫千叮咛嘱咐，句句体贴，淋漓尽致地表现了难舍之情。《走西口》经过改革上演后，立即轰动了全区。扮演孙玉莲的演员班玉莲也随即扬名。当时在呼和浩特地区曾流行着“不抽‘恒大’抽水烟，也要看看班玉莲”，“不吃莜面喝稀粥，也要看班玉莲的《走西口》”的民间俗语。

1955年，《走西口》由郝秀珍、班玉莲演出，参加了内蒙古举办的“音乐、舞蹈、戏剧会演”，受到了大会好评。郝秀珍扮演太春，在表演上深刻地体现人物的内在情感，并吸收了戏曲中生角的台步和做派等。此次会演，《走西口》获得了演出奖和演员一、二等奖。

1957年，《走西口》第三次参加了内蒙古举办的“全区戏曲会演”，由祁凤英、刘良成演出。祁凤英扮演的孙玉莲，在继承传统表演的基础上，又进一步加深了对人物的刻划。如在“梳头”时，玉莲将太春掉下的头发欲随手扔掉时，又回头看看太春，迅速将头发卷好，边流泪边掖在自己的头巾内。这一表演，完全从人物性格出发，深刻地表现了玉莲的难舍之情，受到大会好评。演出后，乌兰夫同志亲自到后台接见了祁凤英同志，对她的表演表示赞誉。1958年，《走西口》赴京演出时，又受到了周恩来、贺龙等中央领导同志的称赞。

1961年，《走西口》被内蒙电影制片厂摄制为舞台艺术

片，由班玉莲、（任粉贞配唱）、刘良威演出，恩和森导演。此次在化妆与表演上都进行了较大的修改。化妆取消了包大头，小旦衣服改为清朝普通妇女打扮。在表演上，为进一步突出主题，导演恩和森突破了二人台由慢到快的传统表演格式，将“告别”一场戏的音乐改为慢板，太春的表演由原来的快步走圆场改为拖着沉重的脚步边唱边慢慢走下小桥。同时，还增加了一段无声的表演，太春去而又返，玉莲眼含泪水将自己的耳环摘下一只交给太春，太春接过后倒退着走下小桥，二人洒泪挥手告别。这一改动，生动地表现了玉莲和太春欲留不能，欲去难舍的情感。

1979年传统戏恢复演出，《走西口》在全区各二人台剧团又争相上演。内蒙古二人台演出队由索燕、温吉祥演出此剧。开始时，导演姜言富对剧本进行了较大修改，表演上也有一些变动，上演后引起了很大争议。1980年后，《走西口》剧本又恢复如前，由孙天相导演，表演上有新的提高。如：为了突出新婚的喜悦心情，将玉莲原来的慢步出场，改为在欢快的节奏中（节奏比原来快一倍）孙玉莲走“花旦步”上场，还特意增加了玉莲顶转针线筐箩的技巧动作，边转边走至舞台中心，再把筐箩高高顶过头顶，接住后左右摆动两下，再原地转一圈后亮相。唱完两段后，转身高兴地走到桌前，抬头看见了窗上贴着的“喜”字，用“小跑步”去用双手抚摸，将脸轻轻贴近，然后，玉莲又快步走至梳妆台前，“整冠”、“弹衣”，用手轻轻摸着后鬓，随之一笑，这一段表演，既细致地表现了玉莲沉浸在新婚的喜悦之中，同时又为后边的难舍之情做了铺垫，形成了喜与悲的鲜明对比。1982年内蒙古二人台演出队赴京演出《走西口》，受到首都文艺界的好评，尤其对索燕的表演给予很高的评价。

关于《打金钱》的表演

《打金钱》是二人台“火炮曲子”剧目。它和“硬码戏”《走西口》一样。是二人台流行最广、最有代表性的传统剧目。在内

蒙古地区,历来就有“打不完的‘金钱’,走不完的‘西口’”之说。据我所知,《打金钱》一剧曾三次参加内蒙古举办的会演”。

第一次是1952年,参加绥远省举办的民间艺术会演,《打金钱》受到好评,并被推选参加了全国举办的“首届民间音乐、舞蹈会演”。不久,又参加了赴朝慰问团,到朝鲜为志愿军进行了演出。

第二次是1955年,参加内蒙古的“全区第一届音乐、舞蹈、戏剧会演”,演出受到热烈欢迎,接连返场两次。在这次会演中获得了演出奖,演员分别获得一、二等奖。

第三次是1963年,参加内蒙古的“全区二人台,二人转会演”。会演后被选为赴京汇报演出主要节目之一。在京汇报期间,受到中央首长和首都观众的赞赏,每次演出都要返场。

《打金钱》不但在各种会演中获得赞誉,而且在北京、天津、河北、山西、宁夏、甘肃、陕西等地进行演出时,也受到观众的欢迎。该剧还经常在外事活动中,为国际友人进行演出。在内蒙古西部地区,《打金钱》几乎家喻户晓,人人都能哼上几句。如今,《打金钱》不但是全区各二人台剧团的保留剧目,而且也是外地文艺团体经常来学演的节目。据我所记,从五十年代至八十年代,先后就有中央歌剧院、中央歌舞团、中央民族乐团、总政歌舞团、中国煤矿文工团、北京舞蹈学校、战友文工团、天津市歌舞剧院、陕西省歌舞剧院、黑龙江省歌舞团、青海省歌舞团、宁夏歌舞团、山西歌舞团、张家口地区民间歌剧院等单位前来学习此剧。1982年内蒙古电视台和河北省电视台还将《打金钱》录相播出。

《打金钱》较全面地、系统地运用了二人台的步法、身段、扇子、手绢、霸王鞭、场子等各种传统表演技法,戏中有舞,舞中带唱。因此,对表演“火炮曲子”的演员,在“唱、念、做、舞”各方面的基本功也是一个全面的检验。所以老艺人们常说,

“打好了‘金钱’再打别的（指《打连城》和《打秋千》等剧目）不难”。

《打金钱》这个仅仅只有二十分钟的小戏，为何能有如此大的艺术魅力，三十多年来一直久演不衰？我从七岁开始看《打金钱》，十一岁演《打金钱》，三十三岁开始教《打金钱》。随着岁月的流逝，我已由童年进入中年，《打金钱》还一直在演。常言道，“玉不琢，不成器”，“业精于勤”。早在五十年代初期，《打金钱》就唱红了。随后在三十年中，这个戏不论是在剧本，表演、舞蹈方面，还是在化妆、服装、道具方面，一直在不停地进行着改革创新和加工提高，不断地紧跟时代的步伐，因而才争取了一代一代的观众。

1952年，我第一次看到演《打金钱》的是霍满满（丑）和秦有年（旦）两位老艺人。那时的表演是唱时不舞，在音乐过门中走“场子”。道具用的是纸扇和霸王鞭。霸王鞭是用木棒做的，比现在用的要粗一倍，长约四十五公分。霸王鞭的要法很简单。“场子”有“八字儿”、“蒜瓣儿”等。剧中马立查的表演风格完全是丑角的“猴架”动作，一出台是数板。后面每段词唱完，总有一句“这个金钱没打住，你把哥哥手捉住”或“老婆跟上个汉子走”等唱词。化妆与服装是，马立查上穿黑色开襟褂，下穿红色套裤，头戴毡帽，鼻子上卡一小黑胡；马妻上穿花布小褂，下穿红布长裙，腰彩带，头上包块红布，额前戴一个“春条”，边上有几个小穗，头顶前插一个英雄花（实际上是用红毛仿球照戏曲中的“面牌”）。后来《打金钱》被选出参加全国会演时，由刘良威、刘全表演。他们在绥远省民艺会的具体指导下，对《打金钱》原有的“场子”和动作进行了统一归整，去掉了“这个金钱没打住”等唱词，改为音乐伴奏（即现在的过门），舞蹈增加了“半月儿”、“天地牌子”等表演场子。马立查改为俊扮，旦角包上了大头。赴京会演期间，在全国各地民族间艺术表演的熏陶下，两位演员大开眼界，他们东奔西走，夜以继

日地向各地代表学习取经，从步法到身段，从手绢到扇子，一点一滴从不放过。

在赴朝演出时，对《打金钱》又进行了较大的修改。舞蹈上加了八角手绢，并将二人台的步法揉合了二人转的步子，创造了“前踏步”，运用于《打金钱》的衬腔之中。霸王鞭在原有打法的基础上又创造了“连三跨五”的打法。剧本由绥远省戏曲审定委员会再次进行了加工整理。经过一番艰苦的劳动，这个戏有了很大提高。在朝鲜演出大约五十多场，受到了中国人民志愿军和朝鲜人民的欢迎。

回国后，《打金钱》先后又在北京、天津、河北、山西等地进行了公演，每到一地都有许多文艺团体的同行们上门学习。他们在教别人的同时，也不放过向兄弟团体学习的机会。只要学到点好身段，就反复提炼，加进戏里边去。1954年，刘良威、刘全两位同志应北京市舞蹈学校的邀请进京教学，从而又得到一次学习的好机会。刘全同志不但向民间舞蹈学，还向各个戏曲剧种学，为以后进一步提高《打金钱》的演技打下了坚实的基础。

1955年会演前夕，他们在姚世英同志的帮助下，对《打金钱》又一次进行了修改。根据“社火”的“场子”，创造了“三碰头”、“蛾扑瓜”，并加上了许多戏曲的亮相、造型、台步等。剧本方面删掉了男角出场的大段快板（只留下“一苗树、两个叉……”几句），将男打女时下跪的情节改成“转了筋……”，去掉了“二次重来”等等。音乐中加入了打击乐，烘托了欢快气氛，以新的面貌参加了会演，又打响了一炮。以后，这个戏上演了上千场，仍在不停地进行改革和提高。

我从接触二人台以来，就偏爱《打金钱》，1957年开始学演这出戏。当时我所在的呼市民间歌剧院二团，《打金钱》是由亢文彬（旦）和韩进良（生）演出。为能学好此戏，我正式拜亢文彬为师。

1958年呼市民间歌剧院一、二团合并，使我有幸与刘全老

师接触，又有机会学了他的《打金钱》。在学演中，我深深感到亢文彬、刘全两位老师在艺术上各有千秋。如亢老师在“三碰头”后加了个“花柳步”，唱“提起老天最恼人”一句，来了个“急卧鱼”，表现了“仰望苍天”之感。而刘老师的表演纯朴，台步飘洒，感情含蓄不媚……。

1956年，我与色楞道尔吉演出了《打金钱》。我们努力将亢、刘两位老师演出中的优点融为一体，又加了翻身、大蹦子、盘腿跳等技巧动作。同时为了使手绢技巧进一步提高，我在制作道具的杨尔昌的帮助下，找到了使手绢在飞舞中保持平衡的窍门，创造了“转绢”技巧，取得了成功。此外，我们还根据来自各方面的意见，将手绢发展为双人扔和双人转。

1963年会演前夕，我们对《打金钱》又进行了一次改革。剧本由李野重新修改，进一步突出了主题思想，舞蹈时紧密结合唱词内容，改变了以往舞蹈与剧情脱节的现象。为了丰富表演动作中的舞蹈语汇和技巧，我们把戏曲的“枪花”吸收进来，运用到霸王鞭上。通过导演的启发及自己的刻苦练习，我们终于搞出了一些难度较大的舞蹈动作。服装与化妆也进行了较大的改革，马妻的老古装改成了新古装。在1963年全区“二人台、二人转”的会演中，《打金钱》以新的面貌受到观众的欢迎。赴京汇报演出前，我们又在内蒙古歌舞团金作庸的指导下，加进了“射雁跳”、“站腿”等动作。从北京返回后，我们曾想对霸王鞭再进行一次改革，加成四根，并想揉进一些毯子功技巧，手绢再提高动作的难度。可是，我们的愿望还未实现，就赶上了传统戏“一刀切”，“四清”和“文革”相继开始了。

1979年，《打金钱》在内蒙古艺术学校二人台班得到恢复，成为教学中的重点节目。在给学生排演时，我增加了舞蹈造型及“变身踢鞭”的动作，演出后得到校领导的重视，曾在学校为接待外宾作了演出。

1982年内蒙古二人台演出队再次将《打金钱》一剧带到

北京演出，由于又有所创新，受到首都观众和文艺界的好评。

关于《探病》的表演

《探病》是著名老艺人樊六的拿手戏，该剧也是二人台中最早出现老旦行当的第一个传统剧目，以演员的“做、念”见长。樊六在《探病》中表演的刘干妈，风趣而不失庄重，诙谐而不庸俗。无论是他的“喜、怒、哭、笑”的表情，还是“走、做”的形体动作，都给观众留下了深刻印象。

1955年，《探病》在内蒙古举办的“全区第一届音乐、舞蹈、戏曲会演”中，曾获得剧本改编一等奖、演出奖，樊六获演员一等奖，扮演陈翠云的解美云获演员二等奖。

1960年剧作家老舍先生在包头观看了《探病》，对樊六的表演给予了很高的评价，称之为“民间艺术家”。

1954年苗文琦根据二人台传统剧《二姑娘得病》和《耍女婿》创作改编成《探病》。在此以前，刘干妈是由唱丑角的演员扮演，表演极其庸俗、低级。改编后的《探病》，刘干妈是一个善良、风趣、正直的农村妇女形象。经过樊六的再度创作，刘干妈的形象活灵活现地在观众眼前。

幕启，在小锣声中，刘干妈手挎竹篮，迈着重重的步子，很忧愁地走至舞台中心。一个亮相后，又来了一个停顿，给观众留下了悬念。在刘干妈一大段的道白中，樊六紧紧扣住人物的内心活动。如：当说到“自幼爹娘爱财，给我寻下个刘大汉”时，他的眼神死死盯住右台角，接着又无可奈何地摇了摇头，长叹一声说：“夫妻不和美，儿女从哪来？我老婆活了大半辈子，落下个少儿无女！”这时樊六眼含泪水，边说边做了一个怅然若失的手势动作，语气悲悲切切，头随之歪向左肩。随着清脆的小锣声，只见他双眼眨动几下，面目表情转悲为喜。当说到“东庄认下个干女儿，虽说不是我亲生的哇，对我倒十分孝顺”时，脸上露出了欣慰的笑容。而提到干女儿生了病时，从语气到形体都显

得十分关切。这一段表演，细腻真实，幽默风趣，吸引着观众。接着叫板后，在音乐过门中，他用了“整冠”、“抽鞋”、“掸土”等一系列表演动作，充分表现了刘干妈的整洁勤快和干净利落。在两段唱中，樊六以轻快而又矫健的台步边走边唱，随着音乐节奏的加快走至右台口，同时手搭凉棚瞭望远方。走到台中心时，突然做了一个趑趄动作，表示不小心让脚下的石头绊了一下。他急速地迈了过去，快步回场。在这段戏中，樊六把刘干妈心急如火，渴望看到干女儿的急切心情刻画得淋漓尽致。

刘干妈第二次出场用了快步，边走边擦头上的汗水，风尘仆仆地来到干女儿门前。当听到翠云说“你怎还不来呀”，他使劲地吸了一口气，眼睛同时睁大，表演得既欢喜又心疼。当翠云说不能下地时，他顿时又长吐了一口气，左右转动几下眼珠，又从门缝往里一看，然后点了点头，表示这中间一定有文章。接着，推门进去放篮子，大甩身，边唱边看边用小步走至女儿的床前。在这一系列“唱、做、走”的表演中，他脚干净利落，双手在腹前腹后摆动，接着右手按住床沿，左手撩起后衣襟，先用右膝着床，双脚磕掉鞋上的“尘土”，然后上身一闪，双腿一盘。这段富有生活情趣的表演，在四句唱词内完成，起伏清楚，干净细腻，既生活又艺术，站、走、坐都有独到之处。每演到此，观众无不为之拍手叫好。

当刘干妈摸准到女儿的心事时，先是佯装生气，眼睛死死盯住翠云的脸，然后突然歪过头来拖着长声“噢”了一声，意思是“我明白了”。而当翠云撒娇地叫了一声“妈妈”，他嘴一笑。接着，他的情感由欢笑转入痛苦的回忆。樊六在这段戏中，巧妙地运用眼神及形体动作，将笑脸转为泪眼。在大段回忆的道白中，他的表演真实，感情深刻，扣人心弦。在翠云唱时，他坐在炕沿上，双眼呆滞，边呜咽边用右手抠席子，充分表现了刘干妈此时的痛苦心情。

最后，翠云要刘干妈去西庄提亲，樊六的表演是既幽默

又风趣。干女儿痛哭起来后，樊六用了一个开怀大笑，一手捂嘴，一手指着翠云，笑得前仰后合，然后一边说“不要哭”，一边用轻快飘洒的步子跑到翠云面前。在这段表演中，樊六处理得分寸得当，段落清楚而又连贯，鲜明地表现出刘干妈风趣善良和热心朴实的性格。

1955年会演后，全区观众及文艺界人士，一致公认为樊六在《探病》中的表演生活气息很浓，形成了自己独特的表演风格。因此，二人台专业或业余剧团演《探病》时，刘干妈的表演基本上都是模仿樊六的风格。

1977年以后，《探病》一剧得以恢复，樊六重新登台演出，包头观众踊跃观看，连演数场不衰。但樊六毕竟年已七旬，疾病缠身，深感力不从心，不得不再次退出舞台。以后《探病》的刘干妈，以他的弟子——内蒙古二人台演出团的温吉祥表演的最为出色。

温吉祥毕业于内蒙古艺术学校二人台班，1961年便开始向樊六学演《探病》。但是温吉祥在戏台上演出刘干妈，却是1978年以后。开始，温吉祥与常润兰在土左旗恢复上演《探病》。在继承樊六表演艺术的基础上，温吉祥又有所改革。如刘干妈的台步，樊六表演的是小脚女人，虽说合于剧情的时代背景，但却不宜在舞台上加以宣染。而要改成大脚女人，又显示不出老年妇女的特点，温吉祥就创造了一种大脚与小脚之间的走法，既不象小脚扭，也不象大脚走。这种台步，在演出中得到观众的认可。另外，他把刘干妈第一次出场道白中的一笑，改为边说边笑。在两段唱中，节奏鲜明，边走边唱，加之温吉祥嗓音高亢，给观众留下了深刻印象。

刘干妈二次出场，温吉祥基本上效仿了樊六的表演。只是在表演痛苦的回忆时，由单纯的“抠席子”动作加上了“搓腿”、“晃身”等动作，从而丰富了刘干妈的内心情感。当翠云说出心事时，温吉祥加了一个“破啼为笑”的表演，生动地显示出刘干妈

的喜悦心情。

过去的《探病》，刘干妈有的台词不太健康。1982年内蒙古二人台演出队赴京演出时，温吉祥在席子杰的帮助下，对一些台词进行了改革。演出后，北京市剧协、北京市文化局、中国戏曲学院等单位联合召开了座谈会，一致认为温吉祥所扮演的刘干妈“表演逼真，不瘟不火”。中央电视台还为温吉祥表演的《探病》录了相，在全国播出。

1982年内蒙古二人台演出队赴京演出后返呼，途经张家口、宣化等地多次演出了《探病》，受到观众热烈欢迎。《张家口日报》发表文章对温吉祥所扮演的刘干妈给予很高的评说：“《探病》中饰演刘干妈的温吉祥同志，是著名老艺人樊六价。文章的学生。他的表演洒脱、自然，夸张而不过火，诙谐而不庸俗，很会刻画所饰人物的内心活动。在整个演出中，一招一式，一举一动，都十分认真，开朗、慈祥，把一个善良的农村老年妇女形象，活脱脱地献在观众面前。

在全区各二人台专业或业余剧团中，扮演《探病》中刘干妈的演员，还有一些较出色的，如巴盟的贾士元、呼市的亢文彬和乌盟的武利平等，他们的表演都各有所长。

关于《闹元宵》的表演

“咸丰年间海棠村，
苏家的姑娘去打连城。
张老九，发了个愣，
卖油卖醋不卖连城。”

这是二人台传统剧目《打连城》的第一段唱词。表演先以第三人称出现，引出故事后便是表十二月了，形式是一丑一旦，基本与《挂红灯》、《五哥放羊》等剧目的表演大同小异。由于《打连城》在表演上没有自己的特点，到五十年代末期便在舞台上基本上消失了。

1961年，呼和浩特市民间歌剧团的都君一，根据《打连城》两段唱词，重新创作了有情节、有人物、有矛盾冲突的喜剧《闹元宵》。

剧情内容是：勤劳憨厚的长工刘连城与苏母之女小凤相爱。苏母嫌贫爱富，百般阻止。元宵佳节，小凤与连城约好出去观灯，苏母却不让小凤离开家门半步。连城偷着来找小凤，恰遇善良、热情的小贩张老九。在他的帮助下，小凤，连城出走，苏母紧追不放，最后在张老九的周旋与撮合下，小凤与连城终结百年之好。

全戏的表演分为两段，前段以“念、唱、做”为主，后段则以舞蹈见功。老九、苏母是老生、老旦，在二人台剧目中一般多以“唱、做”为主，但在此剧中舞蹈表演却比较重。这就要求扮演苏母和老九的演员，不但做功要好，而且在舞蹈上更要过得硬。前段表演以喜剧手法处理，运用了较为夸张的表演。如小凤对连城说“这都怪我妈”时，手指正好指到了刚出门来的苏母鼻子上。还有苏母两次进门、张老九两次高喊及小凤为苏母梳头将梳子梳到苏母的下巴上等，真实可信，分寸得当，产生了强烈的喜剧效果。

后段的观灯表演，主要以舞蹈表现，全舞分为三段：

第一段，小凤与连城匆匆奔向灯场，边走边看。通过“圆场”、“风旋门儿”、“半月儿”等场子，表现了二人在拥挤的人群中互相寻找、互相叙述相爱之情的情景。在这段舞蹈中，充分运用了二人台扇子中的“抖扇”、“开扇”、“摇扇”、“扔扇”以及“倒步”、“花步”、“踏步”等表演技巧。

苏母与老九紧追小凤与连城时，运用了“跳步”、“十字步”、“踏步”等二人台步法，节奏由慢到快，形成了表演高潮。在表现“过冰滩”一段时，运用了“点步”、“滑步”和“闪腰”、“盘腿坐”等，生动地表现了苏母心急如火的心情和老九幽默风趣的性格。

第二段，小凤与连城来到灯场，运用“盘灯”技巧表达二人

的喜悦心情。当苏母第一次看到小凤时，张老九用了一个大闪大退的动作将苏母引开。

第三段，小凤与连城运用了“社火”中的“手灯”技巧，表现了两人随着花灯队边看边舞。此外，增加了“托举”等舞蹈造型，同时吸收了甘肃、宁夏等地民间舞蹈中的“摇灯”、“转灯”等丰富的艺术表现手法，将戏推向高潮。最后苏母和张老九在后面追，小凤和连城在前面观灯，这段四人舞，运用了“跑步”、“跳步”等，越走越快，形成了全剧的高潮。

该剧由呼和浩特市民间歌剧团的著名男旦演员亢文彬自导自演。他所扮演的苏母，表演逼真，不瘟不火，一举一动恰到好处，“唱、做、念、舞”功夫很深，多年来深受广大观众欢迎。

1963年内蒙古举办的“二人台，二人转会演”中，《闹元宵》被评优秀剧目，后随“内蒙古二人台、二人转赴京汇报演出团”进京演出，受到中央首长及首都观众的热烈欢迎。

1980年内蒙古电视台为《闹元宵》一剧录了相。

珠光璀璨

——记著名二人台艺人刘银威的艺术生涯

沙 痕

从包头乘火车东行，只要一小时左右，便到达土默特右旗政府所在地萨拉齐镇。城东南有个何四营子，座落在黄河北岸，周围多是盐碱地。放眼望去，白茫茫一片，好似刚刚下过一场大雪，地里不长庄稼。只长碱葱。在旧社会，农民披星戴月劳动一年，打下的粮食交完官粮地租后，剩下的喝糊糊也捱不到来年秋收，过着衣不蔽体、食不果腹的悲惨生活。

1901年，辛亥革命推翻了清王朝，建立了民国，结束了延续两千多年的封建帝制。然而，这次革命并没有彻底改变中国的面貌，贫苦的农民依旧挣扎在死亡线上。1918年农历八月初九，刘银威出生在一户贫农家里。他出生在苦难的年代里，成长在苦难的土地上，是在饱含砒硝的苦水里泡大的。

八岁那年，苦命的母亲在疾病中离开了人世，留下他们父子三人相依为命。办完母亲的丧事，家里更加穷困。父亲养不活两个儿子，含泪离开故乡。带他们四处流浪，最后进了后套。沿路讨吃要饭，做工打短，饥一顿、饱一顿，看尽了财主的白眼，听够了富商的喝骂。至今，刘银威的腿上还留着讨饭时被狗咬下的伤疤，每遇刮风下雨，便隐隐做痛。

俗话说，“黄河百害，唯富一套”。但是，富庶的后套只养富人，不养穷人。父子三人起五更，睡半夜，到头来还得勒紧带过日子。故土难离，世上哪有不思念故乡的人呢？故乡再穷，那也是养育自己的土地呀！1927年，刘银威十岁时，又跟着父亲回到故乡。十岁照理说还该是偎在妈妈怀里撒娇的孩子，可是

刘银威稚嫩的肩头却过早地挑起了生活的重担，尝到了人世的艰辛。春夏，他赤裸着上身，拿着鞭子去给地主放猪、放牛；秋冬，他扛着刮耙跟着父亲去刮碱土熬硝。

萨拉齐一带是传说中的二人台发源地。这里蕴藏着极其丰富的民间艺术，尤其是二人台和蒙汉调，几乎是家家有歌声，人人会唱曲儿。唱小曲儿是穷苦农民倾诉心声的唯一方法，也是他们自我娱乐的一种形式。不论在田野上还是在村庄里，不论是在炕头上还是在水井旁，都可以听到他们的歌声。就是这样一块富有音乐营养的土地，哺育了刘银威这位民间艺术家。

他自幼爱二人台，爱到了入迷的程度。宁可不吃飯，也不能不看戏。十冬腊月站在门外听大人们“耍丝弦”，身上落满雪花，也觉得冷。为看戏，一夜往返二、三十里，回到家已是五更鸡叫的时辰，打个盹儿又下地了。每逢来了演二人台的“小班儿”，更是夜夜看，场场看，挨村追着看。

每年正月，村里都要闹“社火”，秧歌、高跷、旱船、九曲……十分热闹。刘银威十二岁那年，去看村里演练秧歌，拉琴的老叔把他上下一打量，说：“这娃娃挺喜人，唱个曲儿哇！”这正说中他的心事，他朝思暮想的就是耍唱曲儿呀！于是，他又喜欢又胆怯地随着丝弦唱起了秧歌调。几句唱过，他的心情稳定了，声音也自如了。四周顿时静了下来，几十双眼睛望着他，他清脆优美的歌声赢得了乡亲们赞赏，引起了秧歌队的重视。谁也没想到这一曲竟使他从此走上了艺术之路。

从此，刘银威参加了秧歌队，年年正月闹红火，先在本村唱，再到外村演，对二人台艺术也更加入迷了。为了学唱学演，他把老艺人瞎眼王三留在家里，供吃供喝；为了向艺人王挨锁学艺，他替师父翻地、担水、抓药；为了学会一整出戏，他和伙伴们坐在台下，一人一句地记台词；为了学扬琴，他头顶烈日到四十里外请人定弦，一路上日晒颠波，回到家里一打琴，定好的弦早跑调了。白跑了八十里冤枉路，他坐在地上大哭一场，背起扬

琴又上路了……。为了学艺，他不知吃过多少苦，受过多少罪。

学了唱，他又开始学乐器。学唱简单，只要有副好嗓子就行，学乐器就比较麻烦了。首先要有乐器，穷苦的刘银威连肚子都填不饱，哪儿有钱买乐器呢？一天劳动之后，人们都疲倦地睡下了，他蹲在灶坑边，借着炉膛里闪烁不定的火苗，自己动手做起乐器。他把干柳树根中间挖空，蒙上羊皮，做成四胡。把葵花杆挖空，套上羊肠子，再用铁丝烫出窟窿，做成笛子。就这样，他先后学会了二人台的四大件伴奏乐器：笛子、扬琴、四胡、三弦。他后来在二人台唱腔上的创新，一定程度上得力于在乐器演奏中下的功夫。

二人台艺术来自民间，是劳动人民智慧的结晶。但是在旧社会，它也和它的创造者一样，遭到践踏和歧视。民间艺人属于“下九流”，难登大雅之堂。二人台艺人的地位尤为低下，演出挣不回生活所需，常常沿街乞讨，靠人家的残羹剩饭活命。

刘银威的父亲是一位老实巴脚的农民，他不理解儿子酷爱艺术的心情，对儿子学艺极力反对。他常常暴躁地把乐器扔到院子里，有一次甚至将刘银威用省吃俭用存下钱买的几件戏装一把火烧了。刘银威面对着灰烬中的头饰残片，缕缕青烟，心象刀割一样疼痛，眼泪扑簌簌地流下来。好几天吃不下饭，睡不着觉，就象丢了魂似的。但是，艺术的魅力是巨大的。悲痛过后刘银威擦干眼泪又站起来。为艺术，他愿吃百样苦，受千般罪，把自己的命运和二人台紧紧地连在一起。十五岁刘银威正式拜老杏儿、王锁为师，向他们学艺。

刘银威的父亲千方百计要把儿子从艺术的道路上拉回来。他软硬兼施，有时苦口婆心地劝说，有时暴跳如雷地斥骂，但都未能使刘银威回心转意。老人在极度愤怒之下，把儿子连打带骂地轰出门外，原以为儿子能改弦易辙。可没有想到性格倔强的刘银威渡过黄河，跑到伊盟达拉特旗，加入了三发子的小班儿。这

年，他十七岁，从此走上了职业演员的道路。

在旧社会的十五年艺术生涯中，刘银威尝尽欺凌。在羊场演出，没等唱完就被五花大绑抓走，多少天净下的玉米全被没收。南梁的伪保长硬是不让他唱戏，折断了四胡，踩烂了扬琴。在一间房村唱了一天，地主不但不给钱，还把他连打带踢推出门外。去乡公所告状，又挨了一顿臭骂。唉，苦难的年代，苦难的土地，苦难的艺术，二人台艺人辛酸的泪水一颗颗滴落在他的心中。但是，二人台是人民的艺术，受到人民的热爱。正月里闹红火，两个村为争一个小班儿竟能打起架来。在劳动人民的婚嫁礼仪中，二人台艺人被尊为上客，饥寒交迫的时候，贫苦人把他们请上热乎乎的炕头，端上喷香的莜面窝窝。在昏暗的油灯下，吸着自家种的旱烟叶，拉拉家常，苦难的心得到暂时的慰藉，胸中又聚集起力量，迎着风雨和黑暗，踏上了明天的征程。

刘银威对待艺术是严肃认真的，他反复琢磨，刻意求精。他的表演真实自然，动作优美，吸收了其他剧种（特别是晋剧）的表演手法，大大丰富和提高了二人台的艺术表现力。他擅长扮演小生（俗称“滚边的”），演出的代表剧目有《走西口》、《打金钱》、《打千秋》、《牧牛》等。他表演的太春（《走西口》）、马立查（《打金钱》）、牧童（《牧牛》）等形象，在内蒙古西部地区的群众中有很大的影响。

他在唱腔上有很高的造诣。在继承前辈艺人成就的基础上，吸收了同代艺人的优点，借鉴其他剧种的演唱技巧和表现方法，结合自己的特点。对传统二人台唱腔做了许多改革和发展，使之更加优美，婉转。二人台是由民歌逐渐向戏曲发展的。刘银威已经在自觉不自觉地将二人台唱腔戏曲化了，其中的行腔和换气多从戏曲借鉴而来，这是他对二人台艺术的主要贡献。

刘银威的演唱，高亢、明亮，音域宽、跳动大，吐字清楚，字正腔圆，行腔委婉，优美动听。他善于把真假声巧妙地结合起来，上下贯通，运用自如，真声柔和假声甜美，虚中有实，实中

有虚，虚而不空，实而不躁。他的嗓音一直很好，一九六七年已年近花甲，还能上台演唱，音色不减当年。

另外，在霸王鞭的打法上。他也有所创新。在内蒙古艺术学校任教时，他和其他老师一起，借鉴戏曲中的枪把技巧，改变了霸王鞭历来只用一根的打法，发展为两根、三根，并且打出手，花样翻新。还有扇子、手绢的技巧，也是从其他剧种移植过来的，大大地丰富了二人台“火炮曲子”的舞蹈语汇。

二人台在它形成发展的一百多年的历史中，受到封建统治阶级的摧残，到了解放前夕，已是奄奄一息，几乎濒于灭绝的境地。祖国大地的解放，使二人台犹如枯木逢春，呈现出一派生机。刘银威欢呼人民的胜利，也欢呼自身的解放。1951年土地改革时，他参加了文艺宣传队。1952年去包头演出，不久他参加了民艺剧社，和著名艺人计子玉、樊六、高金栓、班玉莲等同台演出。

在党的文艺方针指引下，二人台这朵民间艺术之花，承受着阳光雨露，蓬勃发展起来了。一向是打土摊演出的二人台不仅进了城，上了舞台，而且还演出了现代戏，如《刘胡兰》、《王贵和李香香》、《妇女代表》等，开创了二人台的新纪元。

1953年，刘银威参加了绥远省民间艺术会演，他的演出受到了好评。同年，他来到呼和浩特市、参与了筹建前进实验剧团的工作。这是二人台发展史上的一件大事，第一次有了国营的专业二人台剧团，对二人台艺术的发展起了很大的作用。

接着，他又去北京参加了全国民间艺术观摩会演。他和刘全合演了《打金钱》、和高金栓合演了《走西口》。一向被人看不起的难登大雅之堂的二人台，在怀仁堂为毛主席、周总理等中央首长演出。刘银威，这位旧社会饱受苦难的艺人，获得这样的荣誉。他激动得在床上怎么也睡不着，幸福的眼泪一次又一次地打湿了枕巾。不久，他参加了赴朝慰问团，为志愿军演出二人台。

使朝鲜人民有机会欣赏到中国这种独具风格的地方小戏。回国后，他又在沈阳、天津、太原等地演出，并先后去中央歌剧舞剧院、北京舞蹈学校传艺。

1955年，他和刘全演唱的《打金钱》灌制成唱片。《走西口》同时灌制了两种唱片，一种是他和高金栓演唱的，另一种是他和顾晓青演唱的。

1955年至1959年，刘银威先后三次参加自治区的会演，均获演员一等奖。

1958年，配合民歌展览，刘银威再次进京演出。著名作家老舍在《北京晚报》撰文，十分称赞他在演出“抹帽戏”《小寡妇上坟》时，一个人创造了九个不同年龄、不同性别、不同性格的角色。接着，刘银威又去兰州、青海、西藏等地巡回演出。

1959年，为了发展二人台艺术，培养新生力量，内蒙古艺术学校开设了民间歌剧院（二人台）专业。刘银威被调到艺校从事教学工作，勤勤恳恳地为培养新一代二人台演员付出了大量的心血。同年，他去沈阳音乐学院传艺。

1961年，他和班玉莲合演的《走西口》，由内蒙古电影制片厂摄制成舞台纪录片，这是二人台第一次搬上银幕。

1962年，他率领艺校二人台班的师生去银川、西安、成都等地演出。

解放以来，党和人民给予刘银威很高的荣誉，他曾任内蒙古自治区人大代表、政协委员、内蒙古文联委员和剧协理事等。

粉碎“四人帮”后，二人台再次获得新生。刘银威怀着激动的心情亲自登台演出，为电台录音。他一方面辛勤教学，一方面总结自己的艺术实践。

由吕宏久同志记清的《刘银威唱腔集》，现已交付内蒙古人民出版社出版。这本书的出版，对于研究二人台，特别是研究刘银威的艺术成就，是一本珍贵的资料。

关于整理二人台传统剧目 《走西口》和《打樱桃》的一些情况

吴新民

1950年秋，我由归绥县老解放区东山沟调到归绥县人民文化馆当主任。该馆总馆设在毕克齐镇，另外在察素齐和归绥市旧城的杨家巷各设分馆一个。毕克齐镇与萨拉齐和托克托县相邻，是西路二人台故乡之一，距归绥市仅七十华里，坐火车四十分钟即可到达。归绥县政府文教科、县委宣传部和省文教厅文化科（后改处、局），都设在市内。因业务关系，我经常去文化局请示汇报工作。

绥远省文化局从1950年冬至1953年冬，共举办了八期民间文艺学习会。前五期称民间艺人学习会，后三期改称绥远省群众艺术学校。我先后参加过五期学习。每期参加人数不等，参加人员除第四期全是民间艺人外，其他各期还有各旗县的文教科科员和文化馆干部。学期长短不等，第一期仅十多天，第二至第六期都是一个半月，七、八两期是两个多月。各期学习的内容，都没离开二人台。前几期，主要是让学员们编创一些配合各种政治运动和中心工作的快板，小演唱和二人台小戏等。

1951年4月，举办第二期民艺学习会时，绥远省人民政府主席杨植霖到会讲话，讲的题目是《二人台翻身》。这个讲话，使我们学员对二人台的历史和发展前途，有了比较深刻的认识。1952年11月，举办第六期民艺学习会，参加者主要是各旗县文化馆负责人和各旗县土改文艺宣传队负责人，还有一些参加土改文艺宣传队的民间艺人。在学习会上，总结交流了土改

中文艺宣传工作的经验，整顿文艺思想，准备配合即将开始的土改复查运动。绥远省文化处处长刘启焕在会上作报告，明确指出要继承民族民间传统艺术形式，加强戏改工作。同时强调调查民间艺人，搜集整理二人台，是文化馆的一项业务。

学习结束后，在土改复查运动期间，我带领归绥县文艺宣传队，走遍了土默川的大小农村。其间，访问了不少著名的二人台老艺人。如沟子板中的杨润成（旦角）、芦掌（丑角）、弹三弦的蒙古族老艺人云依力格、黑河村的杨维明（旦角）、雨施各气的乔金梁（丑角）、担尔架的秦有年（旦角）和满满（丑角）、王毕斜气打四块瓦的二老道、人称“神枚”的赵四、捧笙吹的和尚澄莲等人。他们当时都已年过半百，我到家里访问完，又把他们请到文化馆，一连数日，把他们在解放前演唱的二人台原原本本地记录下来，并通过会演让他们登台表演。起初，他们怕人耻笑，不肯把那些低级下流的台词和表演动作端出来。如《走西口》中的太春，原来是一个无赖式人物。他见了孙玉莲，自称是会看病的先生，借口诊脉在玉莲身上乱摸，最后竟然去捏孙玉莲的脚腕，说她害的是相思病，并挑逗调情。太春问玉莲：“你叫个甚？”玉莲答：“俺叫个孙玉莲。”太春故意打岔：“啊，你叫个众人绵。”玉莲答：“俺叫孙玉莲。”太春又打岔：“啊，叫个爱洋钱。”诸如此类的下流动作和污言秽语，在旧二人台中多得很。为了进行挖掘和整理，我记录了《走西口》和《打樱桃》两个旧本子。一九五三年三月十二日至二十日，绥远省文化局举办全省第一届民间艺术会演，我带领归绥县代表团参加演出节目就是《走西口》和《打樱桃》，并且把这两个戏本子交给了省文化局。

1953年10月，在归绥市新城东门口路南的一所大院里，又举办了一期民间文艺学习会，这是以绥远省群众艺术学校名义举办的。学习时间两个多月，参加的学员约有百余人，共分表演、音乐、创作三个班。其中创作又分成了几个小组。我所在

的创作小组共九人，我和尉晨光（河套行政区某县文教科科员）是干部，其余都是艺人，我记得有刘拉拉（归绥县）、高四（河套某县）、王三忠（托克托县）、李济棠和李和和（凉城县）、王虎印和王文虎（老平地泉）。我被指定为组长，尉晨光为副组长。首先进行了文艺理论和文艺政策学习。据我当时的笔记所载，10月21日晋剧老艺人金玉喜（康翠玲之母）讲《舞台表演一旦角的步法和笑》，10月24日省文化局局长刘启焕讲《文化干部如何工作》，10月29日周戈传达在全国文代会上李富春、周扬、胡乔木等领导人的讲话。11月，上级给我们小组分配了创作包干任务，整理改编二人台传统剧目《走西口》和《打樱桃》。当时绥远省文化局艺术处的负责人席子杰，对各创作组整理改编二人台的工作进行具体指导。我们当时整理改编二人台的原则是，去粗取精，既要抽梁换柱，又不能伤筋动骨，更不准大解八块。我们小组在动手整理时，上级又派来艺校干部李野和霍世昌。霍世昌是托克托县人，身体不好，嘴眼歪斜，视力不佳，说话困难，是席子杰领去的，在我们组旁听。整理改编这两个剧本时，我们集体构思，人人想唱词，经过大家评审，最后才往稿纸上落笔。我们先整理《走西口》、后整理《打樱桃》，我是这两个剧本的执笔人。《走西口》和《打樱桃》经过四十多天的反复排演，请观众提意见，修改后再上台。在最后彩排时，杨植霖等领导同志都亲临剧场观看。剧本脱稿时，我们把上级派来的干部席子杰、霍世昌、李野等同志的名字写在前面，我本人的名字写在最后。这两个整理改编后的二人台公演后，观众反映良好。1954年春节期间，这两个剧本作为春节文艺演唱材料（第七集）出版了，绥远省戏曲审定委员会和绥远省群众艺术学校还写了前言。

整理改编后的《走西口》和《打樱桃》，把这两个剧中的糟粕统统剔除了，突出了歌颂劳动人民纯真爱情和揭露封建社会残暴统治的主题。把《走西口》原来开场白曲艺式的第三人称，改为戏剧

式的第一人称。在各地演出后，观众很欢迎。特别是广大农民，百看不厌。当时流传着“走不完的西口，打不完的樱桃”的口头语，就是对这两个剧的赞扬。时至今日，这两个戏已成了二人台的保留剧目，仍然拥有大量观众。

1954年后，《走西口》和《打樱桃》在呼和浩特和张家口曾多次印刷出版。每次印刷出版后，内蒙古文化局都给我们参加整理改编的人员寄来十几元作为稿酬。一九五七年，庆祝内蒙古自治区成立十周年时，《走西口》被评为文艺二等奖，获得奖金四百元，曾给我寄来三十多元。这次获奖情况和名单，曾在内蒙古日报上公布过。内蒙古人民出版社于1957年12月至1958年3月，把《走西口》和《尼姑思凡》、《十对花》、《挂红灯》等二人台剧目合编为一册，定名《走西口》，先后印刷六次，印数达14.0176万册，在各地新华书店发行。

1957年7月，我有一次在丰镇县新华书店浏览，偶然发现该店出售一种六十四开本的小剧本，叫《打樱桃》。我拿起一看。是西安长安书店出版发行的，署名整理者石井。封面上还印着剧照，注明是陕西省第三届民间音乐舞蹈会演榆林区马世德、刘永刚演出的《打樱桃》剧照。我翻开仔细阅读，发现与我们四年前整理的本子基本上一样，只是个别字句有稍许改动。我立即给内蒙古文化局艺术处的席子杰写信反映了这一情况。不久，席子杰给我回信，让我直接向中国民间文学研究会去信反映问题，追查责任。我按老席的意见办了，但一直未见答复。后来，也再未见该书继续出版，这一问题便不了了之。

我们整理改编《走西口》时，人员是固定的，从讨论、动笔一直到反复修改，始终没有外人参加。但是，不知为什么，1957年至1958年，内蒙古人民出版社出版我们集体整理的《走西口》时，突然在前边加上了“刘银威、高金拴口述”。其实，我们在整理这个剧本的时候依据的是1953年3月绥远省第一届民间艺术会演大会归绥县代表团的演出脚本。

1960年2月9日，黎丹（当时她在内蒙文化局艺术处工作）给我寄来一信和一本《中国地方戏曲集成内蒙古卷》（中国戏剧社一九五九年八月出版），我当时在丰镇县文教局工作。她来信大意是，内蒙文化局决定，关于我们整理的《走西口》和《打樱桃》，今后印行时再不发给稿费了。书内附有两个盖有内蒙文化局艺术处公章的纸条，其中一个纸条上写着：“吴新民同志，您的作品《走西口》和《打樱桃》，已被选入《中国地方戏曲集成内蒙古卷》中了，赠送该书一册，以资纪念”。另一纸条写着：

“吴新民同志，高金拴、高四、尉晨光、王三忠、王三虎等同志现在何处？请将详细地址见告。”我打开《中国地方戏曲集成内蒙古卷》的目录一看，见《走西口》写的是“刘银成口述”，原有整理改编者的名字被一概抹掉了。而《打樱桃》，后边的署名是“内蒙古自治区文化局剧目工作室整理”。再看两剧内容，绝大部分仍是我们原来的东西，只是个别字句，做了一点整脚的改动。如《打樱桃》原来的台词“把樱桃拾”（“拾”字土音念“沙”，从地上拣的意思），他们改为“把樱桃拿”。用手取物统称为“拿”，“拿”字既不合当地群众语言习惯，也不形象准确。对《走西口》也是这样。原有的台词是当地群众的口语，如“阳腾腾天气，还能拍着个人”，他们却改成“还能受风寒”。又如原台词“咸丰整五年，山西遭年限”，他们把“年限”改成“荒旱”。“年限”与“荒旱”的意思不完全相同。荒旱是年限（灾年）原因之一，其它如水涝、冰雹、虫害等，也都可造成年限。这种改动非止一处，我认为这是粗暴的。文化大革命前，中国唱片厂录制唱片《走西口》时说明书中印有我们原来整理者的名字。1982年3月，上海文艺出版社出版发行的《中国民间小戏选》，其中选入了《走西口》，最后署名也是内蒙古群众艺术学校创作班集体整理。这都是符合历史实际情况的。

当年我们整理《走西口》和《打樱桃》，并没有想到名和利，只是一心一意要尽力为文艺园地做一点应做的事。可是，

在文化大革命中，我却因曾参加过整理这两个剧本受到残酷的斗争。《走西口》本来反映清朝咸丰五年民间的灾情，造反派却硬说我是影射一九六〇年的暂时困难，煽动内蒙古人民外逃，并施用各种酷刑逼我承认罪行。

十年动乱后，党的阳光又普照大地，文坛逐渐复苏。我又见到《走西口》重新出版，这是大好事。然而，这次《走西口》上边署名者却是“席子杰执笔”，真是怪事。为了说明问题，现把我手头保存的1953年12月《走西口》和《打樱桃》第一次出版时和1957年12月《走西口》第二次出版时的书样，复印附上，供有关方面审查鉴别，以恢复历史本来面貌。

苗文琦小传

沙 痕

苗文琦，又名苗玉璜，笔名草田、王大可。

苗文琦祖籍山西省河曲县，1929年出生于内蒙古土默特右旗党三尧乡林家海村。一岁丧母，十五岁丧父，后由叔父抚养成人。

土默特右旗（沙拉齐一带）是传说中的二人台发源地，这里的民间艺术（特别是蛮汉调）尤为丰富。苗文琦从小在家乡就受到这些民间艺术的熏陶，精通二人台的主要伴奏乐器（四胡、三弦、板胡、笛子、四块瓦），能够演奏几十种二人台牌子曲音乐。

1936年至1946年，苗文琦在家读私塾。这几年，他学到了不少中国文学和历史知识，特别喜欢《三国演义》、《水浒传》等古典文学名著。

1947年夏天，苗文琦小学毕业，考入归绥师范学校。在这里，他学会了现代音乐的基础知识，初步掌握了记谱和作曲的技能，为他后来进行二人台创作和研究奠定了基础。

1949年，苗文琦参加了原绥远省行政干部学校文工队，任乐队副队长。1950年加入新民主主义青年团。在此期间，他除了参加乐队的演出活动外，还参加了绥远省民间艺人学习会的工作，帮助二人台艺人整理和修改演出剧目。

1951年到1952年，苗文琦为本队自编的小歌剧《杨三入了互助组》（薛焰编剧）、《放大眼光》（沙痕编剧）等配曲。这些曲子多数是根据二人台的曲调加以改编的，实际上是二人台改革的先声。此外，他还根据二人台牌子曲编写过几首器乐合

奏曲。

1952年，苗文琦调绥远省文工团。1953年，调内蒙古文化局戏曲审定委员会。在此期间，他不辞辛苦，下乡采访搜集、记录了许多二人台的原始演出本，挖掘了大量二人台传统剧目，为后来我区二人台的工作提供了宝贵的资料。经苗文琦记录的二人台传统剧目有：《打后套》、《转山头》、《画扇面》、《绣花灯》、《珍珠倒卷帘》、《红云》、《阿拉奔花》、《小叔子挎嫂嫂》、《小姑听房》、《抓壮丁》、《打樱桃》、《遭年限》、《画八扇》、《下山》、《跳粉墙》、《送四门》、《探妹妹》、《大闺女思色》、《牧牛》等，共十九个，均收录在内蒙古文化局编辑出版的《二人台传统剧目汇编》中。

另外，苗文琦还整理改编了《牧牛》、《撑船》、《顶灯》、《空欢喜》、（与刘拉拉合作）、《尼姑思凡》、《打秋千》、《放风筝》、《种庄稼》、（与刘拉拉合作）等二人台传统剧目。苗文琦还参加了内蒙古前进剧团的筹建工作，这是二人台历史上的一件大事，我区第一次有了大型的专业二人台剧团。苗文琦与计子玉合作编创了大型剧目《方四姐》和小喜剧《探病》，经前进剧团演出深受群众欢迎，广为流传，成为二人台的保留剧目。

1955年，苗文琦调内蒙古文化局剧本创作室。他将评剧《茶瓶计》改编为二人台，由前进剧团演出，连演数月，场场满座，轰动一时。

1960年，苗文琦调内蒙古艺术学校任戏剧科主任。当时艺校戏剧科包括晋剧和二人台两个专业，苗文琦主要负责二人台的教学工作。

1961年，内蒙古人民出版社出版了苗文琦写的《二人台初探》。这本书，他从1952年就已动手写作，走访了许多老艺人，查阅了大量资料，征求了各方面人士的意见，反复修改，前后用了八年的时间，付出了大量的心血，这本书是我区第一部

有关二人台艺术的学术专著，对二人台的源流、沿革和艺术特色作了全面系统的研究和论述。除此之外，他编剧、作曲和导演的大型二人台剧目《二虎庄》，由内蒙古艺术学校公演。

1965年，苗文琦调内蒙古歌舞团。

十年浩劫中，苗文琦同志残遭迫害，忧愤成疾，于1972年8月31日病逝，年仅43岁。

吴彦衡小传

(1903年——1974年)

赵纪鑫

吴彦衡1903年农历6月23日出生于北京梨园世家，祖籍江苏省扬州。祖父吴巧福是梆子高腔演员，父亲吴彩霞改唱京剧旦角，当年曾以演肖太后享誉剧坛。叔父吴彩云是京剧小生演员。吴彦衡自幼受家庭的艺术熏陶，早年曾拜著名须生余叔岩为师学京剧老生，后因嗓音变化改投许德义门下学武生。许德义多年为杨小楼配戏，精通杨派武生戏。吴彦衡在许德义指导下刻苦学戏练功，在基本功方面打下了扎实的基础，学会了杨派武生的《长坂坡》、《挑滑车》、《小商河》、《战冀州》等长靠武生戏，同时也学了《恶虎村》、《连环套》《霸王庄》等短打武生戏。吴彦衡扮相英俊，嗓音脆亮，唱腔因得余叔岩真传而颇有韵味，特别是长靠戏富有杨派武生的艺术特点。

1927年以后，吴彦衡经常与荀慧生、马连良、谭富英等名家合作，挂三牌武生名，在他们前面演出长靠或短打武生戏。吴彦衡和荀慧生合作的时间最长，每逢荀慧生演出《大英杰烈》时，他不仅要在前面演一出武戏，还要扮演配角王甫刚。在真假王甫刚交锋时，他和荀慧生对打“小快枪”时极见功夫。据荀慧生讲：“吴彦衡打把子，手里和脚底下很见功夫，干净利落，武功纯熟，我们每次打完亮相都是满堂彩。”

吴彦衡不仅擅长长靠武生戏，由于年轻时练就一身扎实的武功，能翻好多门筋斗，“扫堂”、“旋子”、“飞脚”、“五龙绞柱”等都很拿手，不少出短打武生戏也演得很出色。吴彦衡演

《花蝴蝶》中的姜永志，不但念白吐字清晰，而且身段动作也干净漂亮。最末一场蒋平埋伏鸳鸯桥，水擒花蝴蝶，吴彦衡一连串能走四、五十个“旋子”。当年在上海、汉口、天津演这出《花蝴蝶》时，常常是吴彦衡的“旋子”刚走二十多个，台下就喝彩声四起。

吴彦衡在艺术上十分好学，不仅学会了武生、老生戏，还拜李洪春为师学红净“关公戏”。1939年，吴彦衡退回“包银”，谢绝外出，参加了李洪春组建的第一个“武生大会”《正春社》，在李洪春演的关公戏里当配角关平，此事在梨园同业中一时被传为佳话。

1945年前后，吴彦衡与杨宝森、裘盛戎、袁世海等经常合作，在《连环套》中他饰黄天霸，裘盛戎或袁世海饰窦尔墩，深得观众赞许。

1951年，吴彦衡参加太原铁路局京剧团，担任主要演员。1952年10月，他随剧团参加中国人民志愿军531部队，经历了伟大的抗美援朝战争的考验。吴彦衡在前线的战壕里和山洞里，为志愿军和朝鲜人民军演出，有时清唱，有时演片段，有时舞剑、打把子，受到战士们的欢迎。1953年底从朝鲜回国后，吴彦衡又随太原铁路局京剧团奔赴各地，为当时在荒原沙漠、高山峻岭中修建铁路的工人们进行慰问演出。1955年11月吴彦衡随团来到内蒙古草原，冒着风雪严寒为赶修集（宁）二（连）线的铁路工人进行演出，受到有关方面的赞扬。

1954年，太原铁路局京剧团根据“推陈出新”的方针，进行戏曲改革工作，吴彦衡积极支持这一工作，坚决不演坏戏，和大家共同努力，演出了《三打祝家庄》、《野猪林》、《云罗山》、《还我台湾》等新戏，同时还配合各种政治宣传活动演出了一些现代戏。

1958年5月1日，太原铁路局京剧团支援包钢建设，改为包头市京剧团。吴彦衡听从组织分配带领全家从太原来到包

头。这时候吴彦衡虽然年近花甲，但仍坚持参加繁重的演出活动，扎上大靠演出《挑滑车》、《长坂坡》等吃力的武戏。1959年，吴彦衡为给包头市戏曲界做示范演出，演出了多年不动的《青石山》，在戏中饰关平。吴彦衡一方面参加演出，一方面为刚从中国戏曲学校毕业来到市京剧团的青年演员说戏，把自己多年的艺术经验毫无保留地传授给下一代。为了使青年演员有更多艺术实践的机会，吴彦衡甘当配角。由于艺术上的成就和积极认真的工作态度，他曾被选为包头市人民代表和政协委员。

1963年3月30日，包头市京剧团与内蒙古京剧团合并，吴彦衡又带领全家来到呼和浩特。同年7月，他在呼和浩特市人民剧场为青年演员示范演出了《长坂坡》，在戏中扮演赵云。吴彦衡为表现赵云在不同情况下的不同心理状态，几次上马姿势和面部表情都随之变化，十分注意突出人物的内在神情。当时担任内蒙古自治区政府主席的乌兰夫同志观看了这场演出，并接见了吴彦衡，祝贺他演出成功。

1963年8月，吴彦衡担任内蒙古京剧团艺术委员会主任。在“文革”动乱中，吴彦衡先生被抄家揪斗，身心受到严重的摧残。1972年10月，经内蒙古革委会政治部批准，吴彦衡和李万春调到《草原小姊妹》剧组，指导舞蹈设计工作。吴彦衡把自己当年演出的《小商河》等重工武打戏的身段表演动作，提供给青年演员借鉴。

1974年10月13日晚，吴彦衡因心脏病突发，在呼和浩特逝世，终年71岁。

西口菊部旧闻

呼和浩特梨园史话

刘映元

去年春天我应《内蒙古日报》的《文化与生活》编辑同志邀请，写了一篇《呼和浩特梨园史话》。由于篇幅限制，不能畅所欲言，虽然分开两次登出，却想不到引起好多读者的兴趣，盼我多谈一点。特别是引起山西和河北张家口地区晋剧研究者的关注，来人来信跟我进行探讨。夏天负责编写晋剧史的山西省文化局副局长王易风同志来呼和浩特采访时，曾到内蒙图书馆访问我，跟我交换了一上午意见。并鼓励我把所见所闻完全写出，以供他们参考。接着张家口八十五岁的晋剧老艺人刘明山（艺名五月鲜）先生也托张家口地区文联《长城文艺》的编辑和该刊连载《梨园世家》的作者赵维元同志来信跟我联系，亦希望我把呼和浩特的梨园史话更深入广泛地加以整理，弥补晋剧三百年来在西口活动而尚未弄清楚的史料空白。

我受各方面的期待，尤其我认为文化为经济基础的上层建筑，它的发展变迁受到政治的左右。就拿晋剧在呼和浩特的来龙去脉以及兴衰更替来说，很可以从侧面反映出这个城市在历史上各个阶段的社会动态，于是我把自己近半个世纪以来的观察心得和探索收获，并参考书籍与查对文献，写成这一篇较长的东西。呼和浩特早期的经济文化，差不多都是从明朝九边中的西口——大同镇右卫杀虎口移来。到了十八世纪初（康熙四十年前后），呼和浩特便取代杀虎口而成为西口。同时在呼和浩特流布的戏剧，除了抗日战争以前以山西的北路梆子为主（抗战以后才转化为山西的中路梆子），其它剧种如徽剧、京剧、评剧、河北

梆子、蒲剧和秦腔等，也都先后在市區中流布。至于土、托、郊三区的广大农村，长期以来是流行着由山西雁门关北的岑后川秧歌转化成的土默川秧歌和山西雁门关北岑后川的小戏道情与耍孩儿，以及在土默特川沿着黄河地带形成的“二人台”。所有这些戏剧在呼和浩特的活动，不能以单一剧种代表，应该用“菊部”二字概括，故我写的这篇文史资料的题目定名为《西口菊部旧闻》。

现今我虽年过花甲接近古稀，并且我所知道的西口菊部旧闻，仅限于呼市旧城和城东的一些情况，城南和城西尚未进行采访，不知道和不清楚的事情还有许许多多，但我愿抛砖引玉地将此篇端出来。不怕丑妇见公婆，尚希专家内行和有识之士，赐予教正和补充。

（一）先从明末清初谈起

呼特浩特地区早在公元前三世纪的战国赵肃侯和赵武灵王时，就有了汉族的文化艺术。经过以后两千年来改朝换代造成的由破坏再繁荣和由繁荣再破坏，到了十六世纪七十年代开始后的明朝隆庆四年（1570年）以前，已成了废墟上的残存古迹，和地底下的出土文物。从隆庆四年驻牧土默川的蒙古阿勒坦汗和明朝达成和议开始，汉族的文化艺术才随着商品重新走出边墙口外，至清朝康熙三十五年（1696年）清朝统一内外蒙古。汉族文化艺术和蒙族文化艺术方正式交流并融合起来。提到戏曲出现于土默川，以及在呼和浩特地区流传延续，除了在时间上必须先明末清初谈起，而且在空间上应该先从山西的雁门关北地区叙述。

第一个需要明确的认识就是陕西秦腔系统的同州梆子过河转化为山西晋剧系统的蒲州梆子。据吉县龙王山重修乐楼碑记中反映，是在明朝的嘉靖年间。山西韩信岭的文艺人，以秦腔和蒲州梆子的陕西梆子蒲州调揉合成山陕梆子，即晋剧系统的北路梆子，即北京所称的秦腔，当在明朝的万历年间。万历皇帝翊钧，共执掌了四十七年天下，从整个明朝的历史来看，比较长期安定而

升平无事。这一期间辽东的满州部族刚刚兴起，延绥的农民起义还未爆发。威胁山西的阿勒坦汗（谥达），已在隆庆年间臣服为明朝的顺义王，漠南蒙古左翼的土默特永谢布与鄂尔多斯三部，由驰骋铁骑进入宣化、大同、太原和榆林地区扰边，转化成驱赶牲畜前来张家口（东口）和杀虎口（西口）等处互市。所以万历年间是山西资本家开始爆发，边将放弃刀枪追求声色，艺人为迎合听众，以新曲代替旧调的文艺繁荣时代。

从隆庆四年（一五七〇年）蒙古与明延和好，到顺治元年（一六四四年）清帝建都北京，在这七十多年当中，由于蒙汉互市，九边中的宣府、大同、山西、延绥和宁夏五边十一处边口，兴起了一种新的贸易行业。在宣府镇的张家口叫“碎小铺子”，大同镇右卫的杀虎口叫“通词行”，延绥镇榆林的红山寺口叫“边行”。名称虽异但性质相同，都不属于旧有行社，是依靠“通词”（翻译）专跟蒙古人打交道的商铺。当满清政府逐步统一了内外蒙古，蒙汉贸易从原先的边口转移到草原牧野各地，这些商铺及其从业人员就成了旅商号和旅蒙商人。不管是先前的“通词行”和以后的“旅蒙商”，尽管他们对少数民族曾经有过极残酷的剥削（随着家数和人数增多，剥削程度也就慢慢减弱），可是对少数民族地区的经济发展和文化交流，却在客观上起了很大的推动和促进作用。

当“通事行”还未出边的时候，就为明朝九边的不少边口边城呈现出一片红火热闹。东口张家口继上堡之后又修建起下堡，西口杀虎口在旧堡之外又出现了新堡。这些堡城里有好多庙宇。每座庙宇中差不多都有演剧的戏台。大同镇的左右两卫卫城高大于内地的州城和府城，不仅右卫城（周九里有奇）距杀虎口很近，商店多盖有楼房。左卫城（周十里有奇）内关帝庙即有三处（清时又增加了走归化城商人的西门外关帝庙和走库伦商人的北城墙关帝庙），并且在西街文庙对过有戏班供奉祖师的郎神庙。北西镇（治宁武）的偏头关城（周九里十三步），更是“一半

庙宇一半人家”，“通事行”分为“山西庄”和“京庄”两帮。

“山西庄”在大帮之下又分为“祁县班子”，“太谷班子”，“代州班子”和“宁武班子”等小帮。“京庄”在东口张家口颇有势力，但竞赛不过“山西庄”。除张家口以外的其它边口的“通事行”，全为“山西庄”把持。三国时的关羽为山西蒲州人，所以山西商人最崇拜关公，他们走到哪里都要建立关帝庙，做为山西会馆。由于“山西庄”的资本雄厚，好多地方的商会也设在关帝庙内。此种情况后来不仅是内蒙古的呼和浩特、多伦诺尔、河口镇和包头镇如此，外蒙的库伦、乌里雅苏台（前营）、科布多（后营）以及新疆的奇台（古城子）、乌鲁木齐（红庙子）亦是这般。

明朝九边中的宣府、大同、太原和延绥四镇基本上是一个方言区，陕北接近晋北，正如关中接近晋南一样，其中大同镇的（句注）岭后川，系我国北方戏曲的摇篮。它在唐宪宗元和年间（806年至820年），就为喜欢歌曲的沙陀民族所驻牧。其酋长朱邪执宜（后被赐名李国昌）白盐州（内蒙鄂托克旗南部及陕北定边县附近）随“朔方军”老将范希朝移镇河东、即开到神武川（岑后川）之黄花滩（怀仁黄花梁），其子李克用即生于此地，到了李国昌的孙子李存勖时，于924年建立了后唐王朝。宋朝欧阳修《新五代史》的《唐本纪》中说：“庄宗（即李存勖）喜音声歌舞俳優之戏。”《伶官传》中又说：“庄宗既好俳優，又知音，能度曲。至分汾晋之俗，往往能歌其声，谓之“御制”者皆是也。其小字亚之，又别为优名以自目，曰李天下。自其为王（晋王）至于为天子，常身与俳優杂戏于庭，伶人由此用事，遂致于亡。”1957年朔县的“新乐大秧歌”剧团来呼和浩特公演，团中的老艺人任广禄（艺名梅梅旦）曾和我谈，岑后川秧歌据传产生于残唐五代，很有历史根据，并非无稽之谈。

大同在唐时称云州，也在这里置过云中郡。石敬瑭（后晋高祖）于936年献给契丹族以后，大同即为辽金两代的西京。元朝在此设立了大同路，距大都比太原和平阳都近。钟嗣成的《餘

鬼簿》中，也有大同的元曲作者一人。元曲到了南方称为北曲，据明朝沈德符的《顾曲杂言》说，在嘉靖和隆庆年间，金陵（南京）演北曲的，共分为金陵、汴梁和云中三派。可见大同地区的元曲相当发达，并能传到江南自成一个地方派系。特别是明朝初期，先是从各地迁来移民，后来将全国精锐军队调到九边防御蒙古入侵。这样，就把各地的歌曲，都移植在大同附近，难怪并不太大的岭后川成了我国小戏最多的荟萃区，既有秧歌、道情，又有耍孩儿和罗罗腔，更有“赛”和打上扇鼓一个人唱的“喜乐”。这些小戏腔调，特别是唱小戏的艺人和看小戏的观众，对创立大戏北路梆子发生过潜移默化 and 推波助澜的影响。

清太祖努尔哈赤，於明朝万历四十四年（1616年）称帝建国，对“八旗”士兵约束甚严，不同于流寇和明朝的腐败官兵。崇祯五年（1632年）五月，清太宗皇太极追逐察哈尔林丹汗路过归化城征服土默特部，六年六月与明朝宣大巡抚及宣化总兵达成和议，大市于张家口。九年（1636年）清睿亲王多尔衮率兵进攻山西。白平虏卫（平鲁）入边侵略忻州、代州至崞县，因对蒙汉降军都颁发严格的军纪，商民未受重大财物损失。十七年（1644年）三月，李自成攻入北京，从太原北上经过大同、宣府，明守将皆出城迎降，亦秋毫未犯。所以东西两口的“通词行”，在明清两朝交替之际，非但没有跟上明朝的失败而同归于尽，反而随着清朝的胜利大大地发展起来。清世祖福临定都北京不久，满州的八旗兵就进驻于距归化城南二百多里的大同右玉城，“通词行”即转化为旅蒙商人，由户部领照（龙票）自由前往边外贸易。据《清文献通考》记载，顺治十八年（1661年）定张家口每年税额一万两，杀虎口税额每年一万三千两。这时杀虎口还未分支出归化关，归化城的来往货物都在杀虎口上税。说明西口商埠已开始由杀虎口往归化城迁移。归化城从明末蒙汉互市开始不久，即成为跟喀尔喀、厄鲁特和回部等处贸易的商品过站。从杀虎口贩回的货物，在此倒换给好多少数民族地区的商队。《蒙古

游牧记》曾有“崇德三年（明崇祯十一年）三月、（清）太宗追喀尔喀扎莎克图汗至此（土默特部游牧地方），命王贝勒以下，梅令章京以上，出银赴归化城贸易”的记载。清初旅蒙商人到了归化城，直接可以跟“外蕃”交往，归化城越发向商业城市突飞猛进，故杀虎口的税额较张家口为多。

此处须要特别注意的，是明朝隆庆以前的正德、嘉靖两朝，已有好几万汉族士兵及农民，叛逃或被俘来到土默川，建立起“板申”从事农垦，像左卫的赵全、大同的李自馨等，更修盖起城堡（大板申），在里边给阿勒坦汗操练人马，并招纳汉族的知识分子与手工艺工人。他们是否在节日祭期，到“板申”的小型关帝龙王庙中，用自制的简陋“行头”，演唱大秧歌和耍孩儿等小戏，籍以酬神娱人；以及万历年间三娘子好几次前去大同，郑洛和吴兑等明朝的边官是否为了联欢，招待她观看山西的北路梆子；三娘子是否把大同的戏班请来，或是让留居在土默川的汉人（宣大总督王崇古发出免死牌仅仅召回去好几千人，多数仍舍不得离开土默川）给她的宫廷组织剧团，让蒙古来观看欣赏，这些虽在明朝的正史中没有记载，但我们不能排除此种可能。即使戏剧没有在归化城表演，也避免不了汉人在土默川用“打坐腔”来诵唱弹奏家乡的声调和音乐。如同后来归化城始终没有演过郿陂和太谷秧歌，而归化城人却听过晋南人和晋中人唱的“坐腔”。

归化城在明朝时候，城南建立起好几座喇嘛教的召寺，而无汉人多神教的庙宇，故有“召城”之称。到了清朝顺治时，旅蒙商人中“山西庄”的“祁县社”、“太谷社”和“宁武社”即在崇福寺（小召）后的小东街建立起第一座关帝庙，“代州社”在西门外建立起十王庙，“京庄”的“京都社”在无量寺（大召）之西北和宁武巷与太谷巷（现名太管巷）之西南建立了三官庙。这三座归化城最古的庙宇，虽无准确建筑年月，但由许多旁证来看，它们都建于顺治年间。《归绥县志》的金石志中录有燕都朱斌于顺治戊子（五年），给三官庙旁圣母庙所作的碑文。圣

母庙和三官庙同在一个大庙里，后来每年农历三月十八日在这里举行定期庙会，庙院内有两座戏台唱对台戏，财产都归“京庄”的“京都社”和以后的河北省旅绥同乡会管理。

“山西庄”的势力大于“京庄”，他们的小东街关帝庙只能早于三官庙，不会晚于圣母庙。康熙二十七年（1688年）张鹏翮和钱良择奉使俄罗斯时，于五月十八日进入归化城，他们的笔记中都谈到归化城“外蕃贸易蜂聚蚁屯”和“驼马如林”，并提及关帝庙与庙中娶蒙古族妻子的老和尚关暹。钱良择的《出塞纪略》还说关暹是湖广武昌人，十二岁时被随清军南下的土默特部蒙兵俘虏，流落到归化城已四十年。至于“代州社”的十殿阎王庙，可以说是归化城最早的城隍庙，也是在一个大庙院里有好几个庙，亦有两座戏台唱对台戏，解放前已改建为小北街小学校。据在该校任教三十多年的退休老教师曹志坚先生（今年八十五岁）和我说，他曾见过十王庙中有重修的碑文，说是曾毁于康熙六年（1666年）的大地震，这次大地震的范围很广，曹的故乡山西崞县三泉村的庙亦毁于是岁，故他对此留下很深的印象。

十王庙既毁于康熙六年，必定建于康熙六年以前。我所以强调归化城在清朝顺治年间就有了汉族人的庙宇，是为了说明有了庙宇，就要酬神唱戏，而这种戏决不是别的地方剧种，必定是早期的山西北路梆子。

归化城的关帝庙与十王庙，和关帝庙西南的三贤庙（又称三义庙），以及三官庙东南的玉皇庙（又称玉皇阁），据我在文化大革命前调查，主持者都是蒙古和尚与道士。三贤庙在“皮裤裆”附近，清时的“乡耆府”（即商务会）和银钱业的“宝丰社”设在这里边；玉皇庙在臧旦街东口，内有磨坊的“福虎社”等十几个行社。修建上述庙宇时，归化城除了旅蒙商人，很少有汉族的闲杂人等，故不得不用当地的蒙古人看守庙宇。康熙三十三年（1694年）为了防御噶尔丹汗前来进攻，抚远大将军伯爵费扬古（民间不敢直呼费扬古的名字，以其伯爵用大同祁县口音揉合

成的归化城口音而称白大将军。)仓皇扩建归化城时，亦是发动的土默特旗官兵和六召喇嘛，，没说有汉族人参加此项紧张艰巨的工程。可是到了三十五年康熙皇帝亲征厄鲁特，伯爵费扬古在昭莫多打退噶尔丹汗，翌年准格尔部内变，噶尔丹汗仰药自杀后，清朝完全统一了内外蒙古，归化城及旅蒙商人就发生了巨大变化。伯爵费扬古是三十七年二月回到北京的，归化城的蒙、汉官商对他非常感激，特在无量寺（大召）东南（后来的财神庙巷）修建了一座名曰费公祠的生祠。右卫壬午（康熙四十年）科举人郑祖桥，在费公祠的一块牌匾上说伯爵费扬古“驻节教载，商贾骈集，泉货流通，荒莱既垦，黔黎茂育，兵革之余，倏成繁华之地”。故每年春三月和秋七月，归化城最大的商社——旅外蒙行社集锦社两次在费公祠唱戏，全城的十二行社和绸布纸马行的“醇原社”，亦于夏四月和冬十月在费公祠唱戏。

康熙三十五年距顺治元年清朝定都北京约半个多世纪，距乾隆四年右卫的满州八旗兵移驻归化城东北五里新修的绥远城，也将近半个世纪。在康熙三十五年以前，清朝还没有统一南北，特别是内外蒙都受到厄鲁特噶尔丹汗的威胁，处于动荡状态。康熙皇帝跟喀尔喀土谢图汗和亲的第六女恪静公主，既不敢送往库伦，也不敢住到归化城，而是住在相距右卫很近的清水河城观望局势。所以西口的旅蒙商人，总号仍设于杀虎口的新旧两堡和右卫城，到归化城贸易的是其支庄或派遣人员。到了康熙三十五年以后，因内外蒙全划入清朝版图，东西两口的旅蒙商人，来了一个突飞猛进。归化城原有的旅蒙商人，捷足首先登上向北边和西边扩张之途程。祁县太谷的“南县班子”抢了外蒙的乌里雅苏台和科布多（前后两营）并达到库伦，“代州班子”抢了乌、伊两盟及阿拉善旗与额济纳旗，“宁武班子”则离开宁武巷，远走高飞到东北的海拉尔一带（以后归化城内很少有宁武商人）。这样，旅蒙商的总号，都从杀虎口与右卫城搬到归化城。在归化城南的小召、大召与舍利图召周围，纷纷设立了“城柜”。此时的西口已

经不是杀虎口，而成了归化城。到此，“东口到西口，喇嘛庙（多伦）到包头，热河至八沟”，便逐渐成为内蒙的六大商埠。近至民国初年归化城商家的“水印”和作坊的商标，差不多都标以“西口”两字可资佐证。到乾隆三年（1737年）修起绥远城时，杀虎口连同左云，右玉两城的工商业者以及大同和浑源州的工匠，几乎都跟着满州兵北上，杀虎口的两堡和大同的左右卫两城为之一空，由雁门关南的崞县的商人填补了空隙。在旅蒙商人中虽无左右卫班子，但不论是“南县班子”还是“代州班子”中，都夹杂有左右卫人。归化城掌握外蒙经济的“三大号”中的“大盛魁”，其中三个财东之一即是杀虎口的秦家。《归绥县志》选举志中所列举人秀才，除满、蒙两族人外，几乎全是原籍大同左云和右玉两县的人。这意味着左右卫人一开始就参加了“通事行”，以后又随着祁太人和代州人旅行内外蒙各地营商。当归化城变为西口商埠之后，不仅“南头起”出现了东西五十家街、大小南街、南柴火市和通顺街，“北头起”的北沙梁和东西沙梁也形成以牛桥（庆凯桥）为中心的牲畜、皮毛市区，修起北茶坊的关帝庙以及羊王、马王等神庙。有了庙便有了乐楼，即使没有固定的乐楼，也有可以活动的木台，在庙前和街头临时搭起，为演戏剧提供了很大方便。

在康熙三十五年以后，还出现了另一种情况，就是山西太原附近阳曲，寿阳与忻、代“二州五县”等地的土财主，听见“归化城街上的小元宝，可以用簸箕来撮”，亦纷纷跑出口外投资牟利。可是他们一步来迟，无法变成再往远处走的旅蒙商，而只能在土默川扎根，开设“庄户买卖”转化为包租转租土地的商人（即“地商人”）。通过他们的资本做为纽带，把蒙族的游牧草地和雁门关南北的汉族劳动力结合到一起，使土默川由原来的半农半牧社会进入完全的农业社会。当雍正元年（1723年）设立了归化城理事同知，三年将归化城和左卫改成的左云县、右卫改成的右玉县、平虏卫改成的平鲁县与朔州及马邑县同隶于山西新置

的朔平府。右卫建威将军申恭德，在雍正九年为新修的《朔平府志》作序文时，就提到了当时的归化城繁盛情况，说是“市廛鳞接，冠盖云屯，西旅贡獒，越裳献雉，肩摩毂拿，毕镇于斯，为冀北（《鬲》冀州之北、即华北）一大都会也”。特别是十三年清廷派兵部尚书通智驻归化城筹建绥远城，由山西藩库支银招雇砖瓦石工人，土默特旗以代买食米为名大肆放垦土地，山西晋北和陕北的农民，在“走西口”的热潮中，大量涌入土默特川。在右卫八旗满州兵进驻绥远的第二年，即乾隆六年（1741年），在土默川除原有的归绥两城同知，一下子又派出归化城、萨拉齐、托克托、和林格尔、善岱、昆都仑七个协理通判，而建立起山西河东、冀宁、雁平三道外的归绥道。不久撤裁善岱、昆都仑两协理通判，改成归、萨、托、和、清五厅，由于“庄户买卖”人给“支垫”一切，国家没有花一文钱就完成了一项历史上非常了不起的移民实边壮举。

乾隆初年清政府给土默特旗的苏木箭丁、台站驿卒和召庙的喇嘛黑徒，分别划拨了“户口地”亩及“香火地”亩。汉族人在取得长期租种和永远租种的保证下，都结束“雁行”和“跑青”，把家属搬来定居，于是立社建村修庙唱起戏来。自从走西口移到归化城后，除了街头丝竹盈耳，四郊也是秧歌普地。昔日“天苍苍、野茫茫、风吹草低见牛羊”的阴山南北和黑河两岸，顿时成了“惯听梨园歌管声，不识刀枪与弓箭”的升平盛世局面。在道光末年的鸦片战争前一个世纪当中，由于乾隆时平定厄鲁特和回疆，归化除通向外蒙的“外路”，又开辟了一条通过科布多到奇台和乌鲁木齐以达伊犁的“大西路”。新旧两城越发繁荣，续建起好多庙宇，单是关帝庙即有七处。旧城营坊道的“归化营”亦有关帝庙一座，绥远城中亦有了“马王社”和“绥丰社”的组织。鹿茸交易也在归化城设立，把湖广客人从南方招来。至于土默川五厅中的大小乡镇，差不多都在龙王庙、关帝庙和圣母庙前，修起砖瓦乐楼，不唱大戏山西北路梆子，也演雁

门关北的岭后川秧歌、道情与耍孩儿等小戏。本来每座乐楼后边的粉壁墙上，都有“某年某月某日某地某班在此一乐也”的题字，有的甚至把剧目和演员的艺名也记载在上边，可惜过去的知识分子崇尚文雅，不屑于菊部艺术，都没有把这些宝贵的戏剧史料记录收集和整理出来。我在解放后，虽注意及此，但好多庙宇的破碎戏台早已拆除。经过十年浩劫，各种有关文物越发荡然无存。现在只是在手抄本无名氏所写《刘统勋私访归化城》中，说协办大学士上山东诸城刘统勋，于乾隆二十四年到归化城查办绥远城将军保德私开乌拉山时，曾在大西听见“大云班”唱戏。“大云班”顾名思义一定是大同古称云中和云州地方的山西北路梆子戏班。《刘统勋私访归化城》不是写于乾隆年间，而是写于乾隆以后，“大云班”即为现今唯一知道的归化城最早的一个戏班的名称。此外就是张曾在《归绥知识》里边所录乾隆时人王循咏归化城的“小部梨园同上国”那句七言古诗。鸦片战争以后到民国初年的情况，除了《归绥识略》的《赛会》所列，只好凭老年人的口头传说，来加以追述和回顾了。

（二）行社戏与“大戏馆子”

归化城在清朝雍正时期，据说共有十二行，每行都立有会社，由正副总领负责。再由十二正总领推选四名乡耆，组成早期的商务会“乡耆府”，在供奉刘备、关羽和张飞的三贤庙内办公，谓之“四大乡耆”。“乡耆府”不仅处理商会事务，还给都统、道台、二府（归化厅）和巡检衙门支应差徭，并举办“养禁院”（养活残废）和“济生院”（又名官店，收容乞丐过冬）筹集衣米的慈善救济事业。担任了乡耆和总领可以直接见官，俨然是地方绅士，都拥有顶戴。出门能坐“红拖泥”布轿车（普通人是蓝拖泥布），由小伙计们给充当捧拜盒的伴当和“顶马”黑夜赴宴的时候，前边还打着一对“乡耆府”或“某某社”的纱灯。故多少年来归化城中，有一段山西忻州口音的“串话”，说是

“父亲大人安稟，儿在归化城坐了乡耆总领，见了我妈（音波）再不下跪，见了我二伯伯也是弟兄相称。”可见这些人们有多神气，尤其在庙上唱戏的时候摆阔。拿上“化布施”积累下的银钱，在赏赐上显示大方，并对著名演员进行“单赏”。

随着商务的不断发展，归化城由原先的十二行，变成十五大社三十小社，到抗日战争爆发前，分为五十多个行业。以十五大社中不算太肥的“醇厚社”来说，它是由“南县班子”的“府庄”纸马铺、“大同班子”的绸缎铺和“忻州班子”的布铺组成。这个社在小东街关帝庙设有社房，每年十月一日更换一次总领，接着就在费公祠唱三天戏。新总领视事的时候，自己的柜上开支六十两银子衣资，为了使字号体面。社内设有一个先生，管理文牍会计，由总领让自己柜上的小先生兼任，社中每年给津贴二十两笔资。此外还经常雇用一個跑腿的听差，和一个赶轿车的车夫。

“醇厚社”在1930年阎锡山参加中原大战失败，山西省银行钞票贬值以前，已经积累下一万多两银子的布施钱，随着总领更换，轮流放给“南县班子”的“天亨永”、“大同班子”的“双兴厚”和“忻州班子”的“泰和昌”三家钱铺生息。按每两月息二分计算，年可收两千多两利息，不用说“醇厚社”还包全城的乾果税，也有一定收入。所有这些“赚头”，除了社房开支，大都用到“写”最好的戏班唱三天行戏上面。

以上所述的“醇厚社”，是十五天大社里边的中等商社。在三十小社中则包括有工厂作坊柜上的社，以及工人们自己的社。归化城当年最讲究吃喝，单是厨师与跑堂的，就有饭馆掌勺的“定福社”、商号做饭的“协意社”、店家做饭的“诚敬社”和烧麦匠与各饭馆堂倌们的“合义社”等四个社。银匠、靴匠、纸匠、铁匠、木匠、画匠以及剃头匠也都有社。这些穷社尽管是“写”穷班唱戏，但是戏台的山门、神殿的扯檐、庙前旗杆上的两幅“国泰民安”旗与“风调雨顺”旗、供桌上的幔子，都是用俄国的“红哈拉”和黑大绒缝制而成，并在戏台上挂着玻璃宫灯，山

门和神殿的扯檐下都吊着纱灯，外表和大社与富社差不许多。这些穷社没有社房，唱完戏把“行头”打包装箱，都在通顺街一个名叫“义顺斋”的烧麦馆中寄放，因为那里的掌房先生兼这些穷社的总会计。归化城的工人以纸匠最为团结，由于下水捞纸，筋骨易受寒温，故多练武术活动筋骨经络，以爱打架而出名。纸匠的“公义社”在海窟的南龙王庙唱戏时，正面不许任何人占座，完全由他们的家属放桌椅板凳，人们谓之“纸匠太太”。

商社和工社之外，还有同乡社与街道居民社。这些社除了在庙上唱戏，有的在每年元宵节举办三天“红火”。同乡社除山西晋中、晋北各县而外，还有北京的“京都社”、直隶的“蔚州社”、陕西的“陕西社”。街道社包括归化城“三湾（九龙湾、西河湾、胳膊湾）、四滩（马莲滩、苟家滩、孤魂滩、后沙滩）、一圪料（小召与舍利图召中间的圪料街）、十八道半街（半道街指小召到东西五十家街的那半道街）”等所有的“平安社”。大同左右卫人的“云中社”因和“醇厚社”的绸缎铺有同乡关系。所办的“抬歌”最为鲜亮。“抬歌”进老归化城中给土默特旗都统衙门表演。因城门和鼓楼洞很低，必须掘上深坑，花车才能通过。小召后“平安社”的高跷，打扮得最为风流漂亮，故有“小召后的秧歌凭浪”、“不塔气（村）的秧歌凭秧唱”和“海窟上的秧歌凭棒（有打武的社火）”的说法。在归化城街上鼎足三立。“抬歌”高跷以及“挠歌”，因受山西北路梆子的影响，都是扮着《断桥亭》、《三疑计》、《翠屏山》、《斩黄袍》等大戏上的人物。

崞县举人张曾（道台衙门书启师爷），在咸丰年间成书的《归绥识略》地部《赛社》中，对归化城每年从农历正月初四开始，到十月上旬天冷而停止的由乾隆经过嘉庆道光相沿下来的行社戏演出，有较详细的记载。我粗略地数了一下，共有各种类型的行社一百二十多个，还没包括新城（绥远城）的“马王社”与“绥丰社”，以及新城的万寿宫、弥罗阁（鼓楼）、关帝庙、城

隍庙、财神庙、马神庙、山神庙和文昌阁这些庙宇在内。我于文化大革命前，曾在旧城玉皇阁中，见过赌徒们所立的“大仙社”碑，上面除了东轿房（道台衙门）和西轿房（二府衙门），其余施主都无姓氏，完全是“二狗厮”和“三牛厮”一类的乳名。这个社每年也唱社戏。听说西河湾“吉兴里”的妓女们也有社，是否就是每年四月十四、十五、十六三天在崇福寺（小召）前演戏的“良缘社”，待考。各个寺召前街道上演行社戏和新旧两城七大衙口演“官戏”，都是用底下可以通车马的木台。小行社和街道社虽不“起灶”，但社上都有“摺子”可在指定的“烧麦馆子”和葫芦馆子”中招待演员“喝茶”和吃饭。清朝的衙门不象民国的衙门那样扰民，在唱“官戏”的时候，由户司或户房支钱，不使演员们饿肚唱戏。

归化城近郊的“板申”因在“召城”郭下，都无磕头礼拜的“佛庙”。远郊的“板申”差不多都有蒙古人供佛的庙殿。在离城很近的什拉门更村（现回民区巴彦淖尔路和钢铁大街附近），早在雍正年间，即有祁县人开设了供跑南路“高脚”住宿的驛店，和寿阳人建立的烧酒缸房。到了乾隆五年（1740年），当地蒙古人和汉族的买卖人，修盖起既供关帝又供龙王也供佛爷的“大庙”，立社为“双合社”城西城南和城东的西园子、南园子与大东园及范家菜园，也在同一时期成立了“农圃社”，并且在西龙王庙和南龙王庙修起戏台唱戏。到了乾隆中期，汉族人得到土地的“永租”保证之后，土默川上的大小乡村，都在原先的佛庙以外，修盖起给龙王唱戏的“大庙”。城东的白塔、保尔合少、陶思浩、城西的毕克齐、察素齐，萨拉齐厅的包头、善岱，托克托厅的河口，归化城北的可可以力更（后在此处设治为武川厅），城南和林格尔厅的公喇嘛等处变成集镇，除龙王庙还修起关帝庙、圣母庙以及禹王、药王等庙。毕克齐镇一地，就成立了五个社和八个庙，汉族农民把家眷搬到土默川后，由于谋生非常容易，跟着就大量繁殖人口，所以对保佑子孙的圣母特别崇拜。每

年二月十九观音庙、三月十八三官庙中的圣母庙和四月十八新城东门外奶奶庙，除归绥两城这三大庙社之外，又增加了城外白塔、毕克齐和朱亥等处的定期奶奶庙会或娘娘庙会。嘉庆八年（1803年）继黑河上游公主府的“上四村”，于康熙年间开修了“永丰渠”之后，临近“上四村”的五路、添密尔和讨号板申等“下三村”，也修了一道和“三和渠”。接着大黑河下游亦大兴水利，开修了不少渠道，这些河渠都盖起河神庙，渠头们亦从“水费”中抽出钱聘名戏班唱戏。

嘉庆以后在土默川出现了庙宇多戏班少的情况。大同、忻代二州五县和太原府南的北路梆子戏班供不应求，于是雁门关北的秧歌、道情和耍孩儿戏班便在土默川活跃起来。为了红火热闹，即便没有戏班演出，亦要“写”上鼓班，在台上吹打三天。因为上默川的汉族农民，多来自太原府北和忻代二州五县。雁门关北十三县的农民，则去了察哈尔右翼设立的丰镇和宁远（凉城）两厅。而大同岭后川的大秧歌也是太原府北的关南地方小戏，很为当地的汉族农民喜闻乐见。于是，在没钱请大戏和大秧歌戏班的情况下，好多村庄自己购买简单“行头”，雇用秧歌老艺人当教师，也成立起秧歌剧团。如归化城近郊的不塔气、淌不浪、塔布板申，城东的太平庄、五路村，以及城西察素齐镇南边的章圪台尔，都是以“秧歌”戏班著称。后来当地的蒙古青年亦参加演出，还出了不少如“蒙古有有”、“蒙古亥亥”和“蒙古壮壮”等驰名的把式。此种秧歌剧团，采用岭后川秧歌的七十二调，道白全是当地的口语，在说“寡嘴”时增添了不少土默特川的事物。这样，便把岭后川秧歌转变为具有阴山风格和黑河泥土气味的土默川秧歌。

清朝不禁赌博，“道台衙门”和“二府衙门”的照壁后边，值班的轿夫聚众“掏宝”，街上“宝店”和“宝棚”呼么喝六，农村都是草莱初开，无有口里那样的乡规民约。由于跑口外的汉族人多成了大小暴发户，更是狂嫖滥赌。为了唱戏能够往来招人，不少掏宝的“白花”和浪荡子弟，竟当了领秧歌的班主，村

社给弄些米面，不出戏资也给演唱（因为赌博收入可以弥补白唱的损失），故秧歌越发在土默川盛行起来。尽管秧歌在土默川如此兴盛，可是农村的好多“肥社”，为了得到更好的艺术享受，仍是不怕花钱要请成本大套的北路梆子戏班。北路梆子戏班表演技术提高，并刺激归化城的作坊主和土默川的蒙汉地主，也领起“大戏”，并成立了“娃娃班”。

归化城的北路梆子戏班，每年除在城内唱行社戏外，也到远郊和近郊唱“外台子”戏。象城周的乌素图、南双树、前后巧尔报、大小台什村，远郊“上四村”的首村买岱、“下三村”的首村五路、察毕两镇以及贾家淤地村，都是有名的“台口”。我在现太平庄公社五路大队，一共插队落户十六年，曾收集了三十多万字的村史资料。故对该村的过去知道较详。现在以五路村为例，谈到社唱戏的景况。

五路村位于古丰州城的华严经塔底下的大黑河北岸，共有一万亩上好水地。因为这些土地都是归化城崇福寿（小召）的“香火地”与迁移到毕克齐镇蒙古富户的“户口地”，所以清朝时只出“蒙租”，不向官厅缴纳粮银。该村的“龙王社”共有二十四家会首，由太原姑姑寨张家的“广德原”、寿阳牛握璐武家的“魁盛店”和崞县中三泉村杨家的“天顺琰”与“德寿堂”四大地主轮流担任“总会”，其余二十家中小地主轮流担任“帮会”。平常日子是一个“总会”和四个“帮会”在庙上“值年”，唱戏时二十四家“会首”都于“起灶”之后，每天到庙上大吃二喝。这个社有庙地七十多亩，全归看大庙的老道所有，故五路的老道也成了地主，夏天穿着白绸大褂，手提着百灵鸟笼。在唱“死日子戏”、“谢雨戏”和庆丰收的“谢茶戏”时，庙院和戏台的排场不下于城内的商社。除了正殿张灯结彩，西禅房的门口，还挂着两面“社房重地”和“闲人免进”的虎头牌，东禅房是戏班的“下处”，平日为书坊（学校），打扫得非常干净。开戏以前，在庙门前的石头旗杆底下，放三声铁炮。戏台露明柱上挂着

黑皮牛鞭，谁要是捣乱，马上会被“看台的”捆起来绑在柱子上示众。每天上午、下午和黑夜演三场，戏台前尽坐着懂戏的六、七十岁老汉，他们眯缝着眼睛用手在膝盖上拍板。唱错了，除了后生们喊“堆”，老汉们还要跑到“下处”挑剔字眼。社上舍得戏资和赏赐，对卖劲的艺人用“单赏”来鼓励。所以到五路演出非常“费戏子”，此处的“张口饭”很不好吃。五路村肥富，不断演大戏和小戏，并且本村就有秧歌剧团，素有“五路没样，想起就唱”之说。

“下三村”的首村五路和“上四村”的买岱村在唱戏时比阔，而“下三村”的“三和渠”亦跟“上四村”的“永丰渠”在唱戏时夸富。“三和渠”是由一家世袭“笔写契”（即笔贴式），由五路张家的“广德原”担任，三家世袭蒙古渠头，和三村各六家汉族渠头组成，轮流在三个村给河神唱戏，比五路和买岱的社还要银多势众。多少年来每次都是挑选毛色一样的二十多辆四套马车到城里接送戏班，下马饭是余羊肉粉汤和烙糖饼，一咬糖汁多得从嘴岔中往外溢流。至今好多到“三和渠”唱过戏的老艺人，谈起来还说得津津有味。

归化城的商人，看腻了城里的行社戏，每到杏黄瓜熟季节，还坐着轿车，带着载物的大车，到近郊各村看“外台子戏”，谓之“踩青儿”（踏青的意思）。踩青的时候，相随着小伙计和做饭的大师傅，在戏场周围搭起野营的帐房，底下垫着走草地的二三寸厚的“骆驼屉”毯，上边铺着镶边的狼皮褥子或三兰栽绒马褥，摆着红毛哗叽靠枕和鸦片烟灯。小伙计们给烧茶汤壶，大师傅用木炭烧火锅子，掌柜们在里边请“相与家”们吃饭，还招待认识的女人们进去“打尖”。他们酒酣饭饱之后，也出去溜跬。戏场人那么多，怎能听见歌唱和看见表演？实际上，粮行是看庄稼好坏，决定收购或抛卖粮食，绸缎行是看人们的穿戴打扮，以便派买客到苏州，杭州贩运丝货，选择花色品种。其余都是去瞧轿车上的城市媳妇和席棚车中的农村姑娘，看哪个脚大脚小，哪

个脸嫩脸白。

城市的商店作坊，每到立夏以后至七月十五以前，让小伙计和“徒弟孩子”们轮流放工。农村的地主也在本村唱戏和附近有庙会时，叫长工们休息一天或一下午。每遇放工休息时，柜上都发给五文至十文不等的“盘缠”，这是从山西带到口外的风俗，再吝啬的“掌柜”也得如此。所以近郊各村唱“外台子戏”时，戏场内外都是人山人海，拥挤得挥汗如雨，比城里唱行戏还要热闹。在中午，戏班吃饭的时候，为了不中断丝竹管弦，由鼓班上去接台。每天下午散戏以后，坐轿车的女人全要返回城中，进城的道路两旁，万人空巷，站满前去“赶小会”的人。轿车的里首坐着车倌，挥动小鞭赶着走骡的车赛跑，轿车外首坐着油头粉面的妇女，把人们看得眉飞色舞，买卖人尤其手舞足蹈。归化城周的“外台子戏”，以大青山中的乌素图村的最为“红火”。该村距城十五华里，头前的车已经进城，后边的车还未出村，真是车水马龙，络绎不绝，达一个时辰之久。清时归化城七大衙门，总共没有三百官吏，并且清朝规定“官不入民宅”，眷属也禁止抛头露面。“山西庄”的铺规规定，担任了当家掌柜也不得携带嫖口，“顶了生意”以后，都是三年轮班回家。这么多坐轿车的女人，很少前谓大家闺秀，多数是“混事的”破鞋。归化城在解放以前，是一个消费城市，商人过着程度不同的腐化生活，他们既追求声也追求色。好多下了架子的买卖人和破了产的地主，沦落为流氓无产者，为了维持“阳沟沿的鸭子，皮毛不好肚囊肥”的光景，特别是难耐鸦片烟瘾，多把美貌妻女带进归化城卖淫，故有“××后，三百六，若要不够，××街上凑”的说法。散了“外台子戏”，人们出去夹道欢迎轿车，哪里是“赶小会”，完全是欣赏女色，确系伤风败俗。

成书于咸丰十一年(1861)年的《归绥识略》，在地部赛社的按语中说，“归化一城，岁三百六旬六日，赛社之期十逾七八”此外四乡各厅，尚难指数，靡财废业，淫志荡心，其流弊殆不

可名言，识略始作初编，拟稍为劝诫，并历指戏楼酒肆，选声别色，以及踩青放工诸名目，宜痛自裁革，冀人心风俗，稍有挽回。乃阅者不谅苦衷，辄谓有心讥刺，因亟加改削，较原稿十无一二。”原来《归绥识略》的作者张曾，系咸丰五年至同治四年钟秀，扎拉丰阿和贵肇任归绥修道时“道台衙门”的书启师爷。所谓“识略初编”名《古丰识略》，据钟秀（字石帆）为《古丰识略》所作的序文说：“《古丰识略》定稿于己未春”，即咸丰九年春天，因为后来以《古丰识略》为基础，扩大编写成《归绥识略》，所以《古丰识略》一直以手抄本流传，到了1976年粉碎“四人帮”以后，始由江泰州的古旧书店，把这一手抄本流传至呼和浩特。我把《古丰识略》和《归绥识略》对照了一下，《古丰识略》赛社的按语，比《归绥识略》的赛社按语要丰富许多，这可能就是“乃阅者不谅苦衷，辄谓有心讥刺，因亟加改削，较原稿十无一二”的地方。所以很有必要把《归绥识略》没有的内容，照《古丰识略》全文抄录如下：

此辈敛供聚会犹得以祭赛为词。第于祭赛之前，已先期入社，后复清算布施经费，经旬累月，昼夜骹馐，饮酒呼卢，百般侈肆。甚或逞厥私意，刊立社规条约，稍有依违，则屏诸社外，旁观稍有触犯，辄恣行捆打。三日内装腔作势，狐假虎威，视衣冠为儿戏，弃礼制若弁髦，坏法乱纪，言之实堪痛恨。

再归化仅弹丸之地，戏楼酒肆，大小数十百区，镇日间燔炙煎熬，管弦呕哑，选声择味，列坐喧呼。问之则曰：某店肆新开燕贺请客也；又问则曰：某店肆算帐盈余请客也；再问则曰：某店肆歇业亏本抵债请客也。循环终岁，络绎不休。而开设戏楼酒肆之家，亦复彼此效尤。恣情挥霍，不数月而转易他姓矣。

更或与春秋佳日，呼朋引类，提壶挈榼，牵羊担酒会饮，各村社名之曰踩青，男女杂坐履舄交错，风雨间阻，竟夕不归。其间无耻匪徒，乘机寻衅海淫海盗，不一而足。

又各铺户自驱傩而下，至初学铺伙，每岁自立夏为始，午后携茶钱数文，轮流看戏，名之曰放工。无知少年，挨肩擦臂，队进队出，举国若狂，其流弊不可言状。

嗟嗟谁无子弟，谁无妇女，至流俗若斯之极。是又不止以有用之钱财，填无底之沟壑矣。守土者虽于庙会所在，亦严禁酗酒赌博，并妇女入寺烧香，以及扮演灯戏各弊端。而在社者视为具文，正复无所忌憚。此风将何所底止耶。清流者必寻其源，安得谓其故习也而忽诸。”

从以上记载来看，足见归化城乡下的村社，利用唱戏铺张浪费，城里的商人在戏楼馆中恣意享乐，以及籍“踩青儿”追求声色，淫靡之风由来已久。我在前面所述的行社和村社唱戏情况，以及下边所谈“大戏馆子”的景象，都是比我大三、四十岁的老年人，在辛亥革命以前的亲眼目睹，引证此一大段文献资料，更证明全系史实，绝非虚构渲染。咸丰年间已经如此，到了光绪年间归化城商业越发繁荣，城里城外的庙会 and 戏楼酒肆，其红火热闹的程度跟以前比较，可以说有过之而无不及了。

土默川和归化城，清朝时的气候比现在要冷得多，一过农历霜降节，行社戏和“外台子戏”就冻手冻脚不好表演。可是这时“前营”、“后营”、“西营”（新疆）和库伦等处的商队，都赶着牲畜驮着皮货，从“外路”和“大西路”成群满载而归。百万牛羊奔走，尘土遮天，十万骆驼的铃铛彻夜不停。“大戏馆子”里边敲锣打鼓，营业都进入旺季。归化城的“食店行”非常发达，卖酒食的店铺都叫“馆子”，到街上吃饭用早点叫做“下馆子”，共分为“小班馆子”、“大戏馆子”、“葫芦馆子”、“梢壶馆子”、“饴饴馆子”、“烧麦馆子”和“圪蹴馆子”七种类型。“小班馆子”有唱小曲的歌妓侑酒。最为高级开设在僻静胡同里边的“大戏馆子”，专演北路梆子的是名班大戏，多设立在城外的小东街和大西街一带。这些戏馆分楼上楼下两层，淡季中制造黄酒，赁办红白“事宴”的家俱，旺季楼上楼下可以摆

一百多张六人坐的饭桌，出售六大盘六大碗的每桌值一两多银子的“改菜席”，让顾客一边吃饭一边看戏。清朝时候归化城有一个画家韩葆纯，画过一幅《康熙皇帝私访月明楼》的卷图，现珍藏在内蒙古博物馆，其取材据说就是临摹当时归化城的“大戏班馆子”。

归化城走“外路”和“西路”的旅蒙商人，不仅有千百多家“字号”，还有上万余打碎闹的“堂名”，他们在归化城多半没有“城柜”，进城之后在各“相与家”住宿，因为都带着牲畜皮张，“相与家”可以在出售时收取“佣金”，所以全按“财神”看待。首先是请到“大戏馆”中看戏吃饭，象“大三号”中的“大盛魁”、“元盛德”（以上均在小召后）和“天义德”（在北门外西顺城街）三家，以及统治着走“外路”和“西路”的“集锦社”，每次请客看戏都把全城的“大戏馆子”连续包下三天五日进行应酬。其它“字号”遇到开张算帐，也在“大戏馆子”中请客祝贺。大“字号”的掌柜出任的“乡耆”，小“字号”亦“凑分子”，到“大戏馆子”中表示捧敬。所以各家“大戏馆子”中，由冬至春一百多天，除了过春节休息，其余时间白天黑夜全是满堂。任外边刮风下雪，里边生着四个大煤炉，冒起三尺高的无烟火苗，喝着滚烫的黄酒，虽然是数九寒天，亦温暖如春。戏开以后，丝竹盈耳，根本听不见乞丐在外面“叫街”和“嚎城”。相对之下，此处确是人间天上。

到“大戏馆子”吃请的人，全都穿着袍褂褂褂，小伙计们并在此种场合学习“人恭礼法”。东家看见来宾，一一作揖道谢，入坐后，即走上戏台敬酒，由戏馆的掌柜执着宝瓶壶，代表东家说一段合辙押韵的吉庆话，然后大家都站起来干杯，东家举手向台下作完“罗圈揖”，台上即行开戏，派头如同举行国宴。面对此种观众，戏班的演员怎能不给卖劲，除了可以当场得赏，还可以四处传名。归化城的商号，一到“小雪”以后，便大量杀猪宰羊，客人们全吃得肚满肠肥，都咽不下油腻食物，六盘酒菜吃上几口，六碗饭菜几乎原封未动地放到那里。这些剩菜归入“杂

澄”，供给戏班二三流角色和打杂“捞毛”的人们去吃。头二牌演员的午饭和“夜霄”，是清素可口的“四个名碟”（过油肉、爆羊肉、虾酱炒豆腐、酸溜辣白菜），羊肉稍子白切面。观众们也只有到“大戏馆子”中才能看到拿手好戏，欣赏真材实料的艺术演唱滋味，因为门外台下都有衙役给弹压，没有一个闲杂人等进去，场内鸦雀无声，可以专心致意地听那咬字清楚的唱词。有些戏迷们没有接到请贴，给戏馆的堂倌花几个小钱，为了不挡正式客人们的视线，站在通天柱和露明柱前边，象贴上对联那样，不吃不喝看“贴对子戏”，因为听得入神，直挺挺地站两个时辰（四个小时）留恋忘返而不感疲乏。

归化城的“大戏馆子”，从乾隆初年到同治末年，由于好多事情“传脱”，谁也弄不清倒有多少家。光绪十八年（1892年）有个任过归化厅同知的张心泰，是一位赈救灾黎、严惩盗贼的贤吏，因为“二府衙门”口唱“官戏”，打了土默特都统衙门在会场捣乱的衙役，被副都统奎顺参奏革职。回到扬州老家，著了一本《官海浮沉录》，说是归化城有四家戏馆。我调查了多年，只找出了三家的痕迹，除了小西街的宁武巷口，有一家问不出名称的戏馆，其余两家是：小东街土默特旗辅国公府旁边，由“嘉乐会馆改成的“宴美园”和大西街路南由“公庆园”改成的“同和园”。前者由忻州人王禄（民国时归化城领戏班主王来和的叔父）经营，后者由本城人陈二挠开设。不过说起这些古话，已经是在清末光绪、宣统年间。此外，现在老归化城遗址东南，有两条“尽头巷子”（死胡同），一是小东街的会仙楼巷，一是大东街的晋阳楼巷，附近还有一条王家巷从前叫过“王八巷”，可能当年都在里边开过“大戏馆子”。我在文化大革命前，从小召山门前道光年间的一块碑上，发现有个古色古香的“金谷园”字号，是否是一家“大戏馆子”由于没有旁证资料，那就更不敢随便臆度了。

（二）戏班以及著名“把式”

清朝从咸丰进入同治以后，因为西北回民起义，归化城遭了六、七年厄运。不过到光绪十年新疆正式建省之后，就比以往更加繁荣了。先是同治七年（1868年）五月，甘肃灵州马化龙的部队，攻进鄂尔多斯的前套，到达托克托厅河西的准格尔旗属于山西河曲的十里长滩一带，屠杀了陕北的神木城和靖边口外的宁条梁镇，渡过黄河北上的一部，进入萨拉齐厅包头镇西二十里的韩庆坝。归化城大军云集，处于战时的戒严状态。接着在同治八年四月，继大山南北维吾尔族起义军，惨重地破坏了“西营”和归化城的“大西路”，甘肃省肃州的回民起义军亦北上向外蒙进攻。同治九年四月回民起义军已在土谢图汗发现，准备夺取外蒙首府库伦。闰十月“前营”乌里雅苏台被回军攻破，十年九月回民起义军虽未占领库伦，却于十一年十月包围了“后营”科布多。同治九年十一月，“湘军”刘锦棠部收复金积堡杀死马化龙后，归化城才安全无虑。可是在“西路”和“北路”连年不通的情况下，各行各业完全陷入了困境，而当地北路梆子戏班，还受到“淮军”带来“徽班”的“黄腔”排挤。

同治七年绥、包吃紧的时候，清朝派遣金顺的八旗劲旅、宋庆的“毅军”和张曜的“嵩岳军”援救北路。打完太平天国的“淮军”水师营和洋枪队，也开到归化城西的河口、善岳和包头巩固河防。这些客军官兵都是京都和直、鲁、豫、皖人，除了带来随军做小生意的天津杨柳青镇的“货郎担子”，还领来了安徽的“徽班”剧团。这些“徽班子”凭借军队的势力，相当跋扈，非常仇视山西的北路梆子戏班，真是同行是冤家。当地人叫他们为“灰班”。在归化城中，他们把“山西班”撵出“大戏馆子”，商人们虽不爱看“黄腔”，可是为了请客开“摆堂席”也无可奈何。

“徽班”在归化城演唱约达十年之久，小召后设立下处的那条巷子，现今附近的年老居民仍叫“黄腔巷”。“徽班”到乡下演出时，向村社百般勒索，白面馒头随便乱扔，不惜暴殄天物。光绪二年（1877年）山西全境大旱，归绥各厅饿死不少人，老百

姓归罪于他们造孽而引起上帝震怒，可见徽班此时还未离开。

乾隆皇帝平定天山南北以后，山西忻州商人从汾阳的柳林镇过河，经陕北到达甘肃中卫，沿着河西走廊的旧“丝绸之路”到哈密、吐鲁番、乌鲁木齐等“南疆”地方经商，归化城的“西庄”，则是先到“后营”科布多，然后绕道古城子（后设治奇台县）和巴里坤，在“北疆”一带活动。同治年间新疆的维民和回民起义后，不论是忻州的“州帮”和归化城的“西庄”，几乎全都人死财散，弄了个彻底破产。古城子和巴里坤的好几十家搞运输的汉族驼户，在同治七年听见肃州回民发难，南疆维族起事，就把家眷都载上骆驼，望着启明星往归化城逃难，结果踩出一条比“大西路”近一个月路程的“小西路”，经过归化城把沙漠和海洋勾通，成了一条新的“丝绸之路”，进入北疆的左宗棠部队，就把“小西路”做了补给线，战事平定之后，归化城的驼户，就不绕科布多而直接到了古城子。

天山南北的战乱，把原先的社会完全破坏，以先走“西营”的山西商人都不敢去冒险。天津杨柳青的随营“货郎担子”便一跃而成为新各地的“京庄”。有些不怕死的山西人，硬着头皮跑到古城子，也变成了富翁。同治末到光绪初，归化城街上有个打“莲花落”的左云人谢林，人们都叫他“谢讨吃子”，他和一个姓王的祁县“下架子”买卖人，象康熙年间“大盛魁”的三个财东从杀虎口到库伦一样，跑上古城子成立了解放前有数十辆汽车的“天元成”。这个姓王的祁县人，在古城子组织了山西会馆，从南山伐倒高大木材，给关帝庙盖起一座三十里外就可以瞭见的春秋楼。光绪初年归化城人走古城子，亦如当年杀虎口人到归化城一样狂热。新的“西庄”在归化城跟“集锦社”分了家，另组织起“新疆社”。古城子的“山西会馆”中，亦有了归化城的“古丰社”。随着归化城的各行各业都向古城开辟财源，古城子的街上，出现了跟归化城小召前同名的“会丰轩”、“同义园”和“鹤鸣斋”（归化城回汉口味的饭馆）。听说一家北路梆子的“戏

烂班子”也由归化城跑到古城子。民国初年落户“上四村”太平庄的祁县人陈得亮，在古城子担任了“山西会馆”的会长，把五路寿阳“三义昌”刘家的一个唱秧歌的人叫去为“古丰社”组织了“土默川秧歌剧团”。

同治年间来到归化城的“徽班”没有在土默川战胜山西北路梆子。随着淮军东撤，光绪年间北京的三大“徽班”也遇到山西北路梆子这一劲敌。我读了日本人青木正儿的《中国近世戏曲史》，得到这一发现，就是山西的北路梆子由太原和大同的“上路调”，在张家口改变了“下路调”，“上路调”和“下路调”出了娘子关和进了居庸关到达北京，又演变为京梆子，即河北梆子。乾隆三十九年（1774年）最负盛名的京梆子演员八达子（可能是蒙古旗人）死后，其徒弟白二的拿手好戏《葡萄架》被乾隆四十四年从四川来的魏长生的《滚楼》压倒。魏所唱的腔调，可能是由西安向汉水流域发展的秦腔。南方的笔记写作者，辨别不出北京腔和秦声、晋音，把京梆子和魏长生所唱的腔调，以及光绪十二、三年到北京的山西北路梆子都称为秦腔。山西北路梆子的元元红和十三旦（候俊山）等，所以能轰动京师倾倒宫廷，除了表演艺术高超，与山西北路梆子的唱腔和京梆子的唱腔非常接近很有关系。

光绪初年可以说是山西北路梆子登峰造极的阶段，据《天咫偶闻》、《梨园佳话》和《朝市丛载》记述，光绪初年北路梆子到北京的，先有“义顺和”与“宝盛和”两班，名演员胡生为元元红、达子红、杨麻子，青衣金镶玉、油糕旦，花旦为想九霄、十三旦，小生为胖小生等。后来分为“瑞胜和”、“源顺和”、“庆顺和”三班，与三大“徽班”平分秋色，在广和园、庆乐园、中和园、三庆园和同乐轩等名园轮替演出并得到慈禧皇太后的赏识，常到宫内供奉。达子红可能是蒙古人，不属土默特亦属察哈尔。至于油糕旦，十有八九是大同人。大同是个具有悠久戏剧历史的城市，名演员辈出。不久浑源的十三红（孙培亭），也继

十三旦从太原到了北京。这一时期北路梆子名演员，有一半是蒲州人。花女子（李桂林）曾和我说，她的师傅又是公爹的“老三鱼儿”是蒲州人，并说“老三鱼儿”亦到北京进过宫，按她的说法是“朝廷的御戏子。”

归化城在光绪十年新疆建省以后，成了天津广舞杂货到“前营”、“后营”和“西营”的主要过站，有好几百顶“房子”（每顶房子约二百骆驼）的驼队，从事“外路”和“西路”运输。陶克陶在《内蒙古发展概述》中说，道光年间归化城税关的收入，每年徘徊在二万三千两上下，到了光绪十三年就增加至六万五千多两。特别是光绪二十六年（1900年）八国联军攻陷北京，二十七年（岁次辛丑）订立“辛丑条约”时，把归化城亦列入与外国人通商的商埠，于是归化城“北头起”的“土卜毛店”走上了红运，西五十家街“南德隆店”内设立了十几家“洋行”。“洋行”虽未在归化城立社，却特别迷信“南德隆店”楼上了狐仙，每年要在店中搭台，给所谓的“三太爷”唱戏。归化城街面在空前淫靡、商业繁华的基础上和北路梆子飞黄腾达的形势下，城里城外的戏班，如雨后春笋般地显露出头角。

光绪八年（1882年）山西巡抚张之洞，在外边大同府属的丰镇厅、朔平府属的宁远厅（民国成立后改为凉城）成立了“丰宁押荒局”，把察哈尔右翼四旗和牛羊成群的多半草原放垦。晋北各地和归化城东的地主老财，都带着元宝和打手，去口外和到东山沟抢夺开辟“新地”。丰、宁两地于光绪十年划给归绥道之后，成了晋察绥的产粮区。丰镇原来就有成千上万的“老信车”（牛车）来往库伦和内蒙的锡林郭勒盟，并有成千上万的“趟子车”（马车），从直线跑托克托厅的河口镇，并且位于归化城到张家口的“京大路”上，这时亦成了东西两口中间的繁华城市。丰镇厅的二道河（后设兴和厅）隆盛庄和张皋尔镇与宁远厅的康布尔（后设治陶林厅）等镇，全成了“康布尔、隆盛庄，爬床的好地方”了。生于光绪四年的金兰红（赵雨亭）就是在此一时期

先卖到丰镇，后去张家口拜“十七生”为师，跟师兄“二奴旦”（姓范），一齐成为以后北路梆子胡生和青衣中的泰斗。

过去都是老艺人们“领戏”，外行很难管理好“戏子”，故有“买卖人种不了地，‘凉胡子’领不了戏”，和“宁领千军，不领一班”的说法。这时归化城不仅城内刘靴铺的少财主领了戏，城东保尔合少镇和庄子上村的两个房产主和地主的纨绔子弟也成立了戏班，并且在光绪年间，土默川好多北路梆子班主中，还有城南羊盖板申村的蒙古海旺。西口的戏班和东口以及府南的戏班一样，分为三种类型，除了“字号班”与“娃娃班”而外，还有字号班中带娃娃的戏班。“字号班”在归化城历史较长久的是“吉升班”和“长胜班”。“吉升班”的班主叫高丙寅（他的儿媳妇现今在五路村居住），“长胜班”的班主叫白三碌碌（白菊仙的祖父）。这两个“字号班”，好多年来一直在“大戏馆子”中的“宴美园”和“同和园”演出。其它的“字号班”为班主的姓名、“大戏馆子”的园名和著名演员的艺名所代替，故名称被淹埋，外人和后人就不易知晓。“字号班”得有雄厚的本钱，不仅冬天“码箱”（在城内戏馆中演唱的戏班除外）以后要养活一帮“班底”，还得在出台之前给名演员预付工资，有时还必须拿出重金，到外地去礼聘“红角儿”。所以，有些财力不足的班主，便使出流氓办法，雇用打手给自己班中抢夺名角，或是以欺骗手段，由外地的戏班内往出偷盗拐带著名演员。以后发展到班主必须买通官人恶霸做自己的后台老板，同时豢养有武术的人给班中的“眼睛珠子”们保镖。

归化城从来没有设立过科班，而是艺人为了防老而“买娃娃”或“写娃娃”带徒。买下的娃娃就成了自己的螟蛉子，必须负责养老送终。写下的娃娃于学成以后，用“谢师”三年期间的工资酬报老师。他们的徒弟随着“字号班”食宿，如同驼队中的驼夫所带的“梢驼”。老艺人们都是利用业余时间，给义子或徒弟传授艺术。还有的是自己不参加戏班，而专心执教，或是聘请比

自己高明的为师，在穷乡僻壤地方，下辛苦培养娃娃。这种“娃娃班”生活非常艰苦，要求特别严格，结果“深山出俊鹞”，倒造就出不少有名的“把式”。我在归化城西没有作过调查，此处需要介绍的是城东南宁远厅（民国以后改为凉城县）石匣沟勿拉厂比村的“老狗头”和城南和林尔厅代州窑子的“二八怪”，这两个人所成立的“娃娃班”，曾经造就出好几个菊部艺坛的名星。还有东山沟的丁考子和齐汉子打出的娃娃，只出了“圪膊生”一类的普通艺人，那就不浪费笔墨去叙述了

“二八怪”的“娃娃班”名叫“贵贵班”，因为打出卢三红、董万年和老福义而驰名归化城。卢三红与董万年是和林恼木齐村人，并且是亲兄弟，随母亲由卢家改嫁到董家，董万年姓了董，卢三红归宗认祖仍姓卢。董万年功青衣，常跟卢在一起配戏，表演技巧不下于“三盏灯”和“两股风”，可惜他死得很早，我没有赶上看他的戏。卢三红以演“三国战”的诸葛亮最擅长，有“三班并一班，顶不住卢三红的水关”的称誉。他先在莎、托、清、和四厅演出，民国初年才进了归化城。1932年前后已经老态龙钟驼了背，但仍和“花女子”在“宴美国”改成的“大观园”演出。闭上眼睛一听，唱腔真够味道，年已花甲，仍发着高昂而细嫩的“童音”。自他逝世以后，“金兰红”（赵雨亭）也坏了嗓子，北路梆子的胡生就后继无人，现在已经成了绝唱。呼和浩特健在的著名鼓匠“三白子”（张文亮），是“卢三红”的徒弟，因为“架套”不行，改学了吹奏艺术。“三白子”的唢呐，把师父的韵调学得维妙维肖，“卢三红”生前对此非常得意，每遇“三白子”演奏，他即跟人说：“你听，我三子又捉我的调哩”。“贵贵班”的另一个高徒“老福义”，是舞台上的无名英雄，但戏路子很广，一直在各大班担任后台“承事老板”。

“老狗头”的“娃娃班”，聘请蒲州人“五秃红”为教师，在石匣子沟打出金锁子、根换子和三子三个高徒。根换子艺名

“筱蝴蝶”，为最好的青衣和花旦，没有活多大岁数，便让坏女人们给“缠死”。三子艺名“三子红”，被归化城“长胜班”的班主白三碌碌听见，派出二十多个打手抢来，他偷跑出去又被捉回，白三碌碌用“耳沙”把他嗓子弄坏。旧社会对于艺术明星，就是如此摧残。金锁子是莎拉齐厅章圪台尔村人，官名张玉喜，他在东西口唱红到了太原府十县，便成了中路梆子净角立祖的“老狮子黑”。至于归化城东北山畔的那个“娃娃班”，两个班主，一个出于保尔哈少“玉成堂”的张家，一个出于庄子上村的李家，原籍都是山西定襄。他们的祖先出口外打铁，在归化城东北通四子王旗的沟口，买了好多土地致富，谁料生下不肖子孙，用领戏来“踢蹬”家业。他们的“娃娃班”起名为“天顺班”，和山西祁县渠家堡大财主渠筱州成立“十万班”时间相距不多远，也是从苏州买的戏箱，从蒲州请的教师，可是口外的地主老财怎能比上祁县大资本家“金财主”和“万财主”弟兄们的势力。渠家的“十万班”，把《北路梆子》和《太谷秧歌》揉到一起，创造出《中路梆子》，而“天顺班”没有把《北路梆子》和《土默川秧歌》揉成《山路梆子》，只是在归化城东流传了好几十年的一句“歇后语”，说是“天顺班的娃娃——越大越没出息”。

既是“字号班”又是“娃娃班”的混合班，在西口最典型的是侯攀龙的班子。根说侯攀龙是江南的宦门后代，祖先得罪了明朝的永乐皇帝，被满门抄斩，留下好几对童男童女发配到九边唱“赛”，不许跟外姓婚配，让给“先人败姓”，故称为“王八家”，所谓“王八、戏子、吹鼓手”中的“王八”可能来源于此。《赛》也是岑后川的一个小戏剧种，民国初年大同西关还有个“二虎子”领的一班《赛》，参加每年的“迎春”，现今内蒙古文史研究馆馆长秦丰川老先生，幼年从丰镇到大同的兰池小学读书时尚看过“赛”。一九三二年我在绥远职业学校读书时，有个大同拒墙堡的同学，曾给我哼过《赛》的《苏子瞻夜游佛云

寺》，文辞要比“耍孩儿”等小戏文雅。侯攀龙最迟在光绪初年（由“十三红”的年龄判断）从唱《赛》而领了大戏，由于出身卑贱，财力有限，“是一班“塌卜儿鼓板乱铜器，一踢飞脚露鸡鸡”的“烂戏”班子，可是因为浑源的“十三红”（孙培亭）给他“唱红”，遂使侯攀龙的“烂戏班”在归化城一举出了名，并且流传下好多《晋剧》史中的一些很珍贵资料。

“十三红”姓孙名旺字培亭，山西大同府浑源州西留村人，出生于金朝廷延续到清朝的一家大姓家中，其祖先原为云中铁匠，善制盔甲，《元史》中有武备院使孙威（成吉思汗赐名也可勿兰），和工部侍郎孙拱的传记，还有一个孙公量，是元成宗大德时的兵部尚书，直到现在，孙旺祖塋中，仍有三座砖砌蒙古包围护的石碑。不过传到他父亲手中时，已经是一贫如洗了，所以他跟他的弟弟孙庆（刀马旦）都到了张家口的戏班学艺，在东口唱红，又到西口“闯码头”，后来又从太原到了北京，经一个“六王爷”介绍，入宫任御庭供奉，和唱“京梆子”的武生杨小楼同时，他死于一九二六年“国民军”攻打山西的前一两年，享年五十多岁，他的儿子孙承先在“清华”攻大学，从那里毕业后参加了“中国银行”工作，由这些推算他当生于同治末年，在“元元红”和“十三旦”进宫以前，他还没有出名。据说他弟弟孙庆的儿子孙守先前几年还活着，对他的生平知道最详。

“十三红”初在归化城登台，不悉是“长胜”和“吉升”中的那一班，第一出露的是《辕门斩子》，他扮的八贤王，“沙儿红”扮的杨六郎，出场以前“沙儿红”要和“十三红”先来“串戏”，“十三红”说他的师父没有传过这一套数，“沙儿红”本来想叫“十三红”在台前丢丑，结果被“十三红”弄得只能招架无法还手，观众一片彩声送来好多“单赏”，第二天“十三红”就挑了头牌，扮演《斩黄袍》中的宋太祖赵匡胤，“沙儿红”跑到台下一看，便甘拜下风，回到后台和人们用蒲州话说：“这娃真是祖师爷下凡。”

“十三红”在归化城的名戏班唱了没有多久，便参加了他大同老乡侯攀龙的烂戏班，一连唱了好几十出《斩黄袍》，观众百看不厌，并以其它拿手好戏，和“长胜班”与“吉升班”在三官庙、十王庙和南茶坊关帝庙等大庙院内唱起了“对台戏”。当然轰动了归化城，给侯攀龙赚了不少的钱，连土默川的乡下人，也捉起“十三红”的调唱开《斩黄袍》。可是“鸡窝养不住凤凰”，“十三红”便偷偷离开归化城，在太原唱红以后，就进了北京。侯攀龙丢了“十三红”，成了当时归化城塌下天的大事，弄得好多人惊魂失魄，民间无名文艺作者还为此编了很长的一大段“串话”，我在二十八九年前进行抢救，只收集到其中“十三红跟上赖小子们往东一窜，侯攀龙买马就赶（音段），武瑞堂（钱商）的‘银盘子’反看，‘不待见’（暗娼）的红鞋懒换，‘信成厚’（字号）的烫面饺子剩下一半，好活了一伙刚从口里上来的忻州圪旦”六句。

侯攀龙跑到张家口，“十三红”已经在北京进入某一家满族王爷府中，自古侯门似海，他咋敢进去寻找。只好白贴了一些盘费，灰溜溜地从原路返回。时间是春天刮大黄风的时候，行至占丰城的白塔附近，突然听见黄风中孙培亭在唱戏，走到跟前定睛一看，原来是个耕地的年轻人，柱着拐子正学“十三红”的《斩黄袍》。侯攀龙让伴当把马捉住，走过去跟这后生攀谈，原来此青年叫丁毛小（现今五路四队社员丁八八的祖父），在五路村参加过秧歌剧团，非常爱好文艺，特别崇拜“十三红”，故在耕地无聊的时候，放开嗓子唱一唱“野腔”。侯攀龙当天住到五路，说服了丁毛小的家长，留下二十多两安家银子，把五路秧歌班的班头兰二黄等四五个年轻人，都带进归化城。经过“后台承事老板”的精心导演，没有多久便贴出《斩黄袍》的戏报，人们一看是假“十三红”，但听了唱腔非常过瘾，很风靡了一时，因此人们给丁毛小起了个“五路红”的艺名。此一期间“上四村”的首村买岱村，唱秧歌的出了一个“买岱旦”。“下三村”首村的人

们为自己村出个“五路红”而兴高彩烈，说是“咱们五路红了，那狗夹岱淡（音旦）了”，充分表现出农民对戏曲的热爱。

“五路红”没有练过硬功，当然比不上“千二红”这些把式，并且不能唱披靠的武戏，所以以后就渐渐地吃不开了。侯攀龙又把这班烂戏，带到萨拉齐城和包头镇，最后经过后套流落到宁夏府北面的定远营，变成阿拉善旗王府的剧团。时北京宫廷中演“十三旦”等的北路梆子，阿拉善旗驸马王府的公主格格也喜欢看山西北路梆子。听说侯攀龙死在定远营，假“十三红”也因年老退休回五路村当了庄户人。民国四年，铁路修到丰镇，小阿拉善王坐着两个骆驼驾的“草上飞”，到丰镇坐火车进北京，往来都路过五路村，丁毛小出村“打千”迎送，每次都得到小王爷的五吊赏钱。包头以西的河西和后套农业区，因无大庙和很少乐楼，所以好的大戏班不肯去演，二人台便利用此一空隙，在光绪初年形成露出，那一带以后就成了二人台的天下。侯攀龙初在西口领戏，约在距今一个世纪前后，因为王同春曾在归化城从侯的戏班中买过一个娃娃，这个孩子出身于河曲线大四刘家，王给他起了一个“九小子”的名字，成为自己的干儿。刘九小后来在后套五加河北立起过荣堂牛棚，他的长子刘子俊，是民国时代的五原绅士，现在如果健在也慢八十多岁了。

光绪年间山西北路梆子鼎盛时代，归化城出现的著名把式，除了上述的“十三红”外，城东不塔气村的高跃队，曾进城唱过一个《梨园九九图》。解放后经老艺人计子玉口述和内蒙二人台研究者席子杰整理收录在《西路二人台传统剧目》里边，现在将其转抄如下：

一九冬至一阳生，归化城街上闹哄哄，来的把式全有名，“喜儿生”、“秃旦”、“飞来风”。

二九生，数小寒，秃旦唱了一出《红霓关》，飞来风《长寿山》，喜儿娃娃《吕布戏貂蝉》。

三九硬冻遍地冰，从代州来了个“千二红”，他唱的

《捉曹放曹》《取西城》，赵匡胤报仇《下河东》。

四九天，冰气生，归化城来了个《石榴红》，他唱的《四郎探母北天门》，《五雷阵》上的孙伯陵。

四十五天数五九，归化城来了个“鸡毛丑”，他唱的《梅降雪》《万花船》，《四郎探母》的丑丫环。

六九头，正打春，“刘小旦”来了归化城，他唱的《石秀杀嫂》潘巧云，《关王庙》的玉堂春。

七九天，冰发酥，归化城来了个“三毛有”，他唱的李文广《出庆阳》，《三世修》又唱黄桂香。

八九雁来水长流，“忠海生”来到归化城里头，赵云接驾《斩桂斧》，《吕蒙正赶斋》《回荆州》。

九九本来又一年，“闷铜黑”唱了个《御果园》，《御果园》唱得好，归化城里的把式全得表。“大碗肉”

“一条鱼”，“人参娃娃一杆旗”。

上边所歌颂的十四个把式中，以蒲州的“千二红”最为出名。其所以称为“千二红”，是因每年能赚一千二百吊（约值一千两银子）“包银”和他同一时期，还有一个“包银”八百吊的“八百黑”。“千二红”在一般的场合上很不卖劲，说是“守叫听众气死，不能把我鞠死。”可是他看见听众失望要离开戏场时，用几句“乱弹”就能把人们叫回。“千二红”在归化城所起的巨大影响，比“十三红”还大。各饭馆堂馆的叉腰站在堂口，向灶上点菜时，直至民国初年仍捉着“千二红”的腔调。“千二红”后来染上鸦片嗜好，贫困潦倒，死后埋于郎神庙义地（现今人民公园东南拐角墙外）。大观园的班主王泰和，曾在文化大革命前领上我凭吊过他和河北梆子名演员筱香玲的坟圪堆。那时如果有现在的录音设备，把他们的韵调留下来，就不是此曲只应天上有，而是人间可以永远闻了。

清末最后出现于西口剧坛的著名把式，就是京剧四小名旦之一李世芳的父亲李子健。有人说李子健是祁县“十万班”打出的

娃娃，来归化城改唱了北路梆子，这个我不得而知。我只知他的乳名（也许是艺名）叫“满庆”。和他同一时期在西口登台的，还有一个府谷县人常兴业，称为“夺庆”，但人们对“夺庆”的印象不深，不如“满庆”出名。李子健是刀马旦，演《百花公主点将》最为拿手。也会演“耍耍戏”，《王婆骂鸡》最脍炙人口，据说是他自编的。他的《三娘教子》亦博得观众喝彩，和后来“五月鲜”（刘明山老先生）所扮的王春娥不相上下。他初次来归化城不久，被丰镇的戏班“撬走”。张家口的祝丰园听说西口出现了这一名伶，拿出五百两银子共十个大元宝，雇用萨拉齐的赌徒“胖挠子”，在李子健到丰镇唱戏卸装回下处的路上，用一条胳膊把他挟住带上马背，又以另一条胳膊飞舞单刀，闯出保镖们的包围抢走。“胖挠子”于宣统二年（1910年）因为打死“丑人子”坐了大狱。宣统三年冬天，阎锡山的民军打开萨拉齐监狱，他被放出后，充任攻打刀什尔村的敢死队长，被阎锡山称为“我们的牛犊”，以后便成了晋军中的张万顺师长。1926年晋军和国民军作战，他守河北蔚县，堵城门时曾双手抱过一个石头狮子。李子健和他的夫人李翠芬，本世纪三十年代初仍在绥包等地演出，他们的儿子李世芳，诞生于萨拉齐城的后炭市街，乳名叫“福哥儿”，可谓是青出于蓝而胜于蓝，不幸在解放前坐飞机摔死（已载入《包头史料荟要》）。

（四）民国后的大变化

西口菊部进入民国以后，发生了重大的变化，这是因为北洋军阀混战和日本帝国主义侵略，特别是国民党反动派的黑暗统治，使得归化城和土默川的蒙汉人民，在民国的三十八年里边，反而不如在满清朝的二百六十七年（1644年至1911年）当中那样能够安定生产和悠闲生活。在戏剧表现上，京梆子和蹦蹦儿跟着“二十镇”的官兵，坐着京绥铁路火车，先后进入现今的呼和浩特。其次因为山西北路梆子后继无人，并且演员中“阴性阳

败”，鸦片和料面摧毁了好多文艺天才，结果为中路梆子所取代，同时还淘汰了土默川秧歌，使二人台露出头角。从日本投降到解放前夕这一阶段，三十五军曾把蒲剧和秦腔从后套带到归化城和土默川，但因傅作义和董其武集团解体，便昙花一现而烟消云散。具体的情况并非如此简单，需要用许多事例，在这一章中加以说明。

宣统三年（岁次辛亥）冬天，周维藩的山西口外巡防队在归化城发难举义，没有取得成功。阎锡山的山西民军，由萨拉齐进攻刀什尔村受阻，撤到托克托县河口镇投降了袁世凯。所以归化城在大动荡中，未发生战乱和蒙受战争灾祸，仍保持着往昔的歌舞升平，包头和萨拉齐光复后，清朝派“第一镇”由阳高下火车，日夜兼程前来援助归绥，和议告成，留下孟效曾一标（团）驻守。“第一镇”完全是德国式装备，官兵都是灰呢军服，穿着红牛皮靴子，所以老乡们叫他们“灰耗子兵”。清时官军都驻营坊，街上很少走动，一进入民国便失去了以前的规矩，随便乱来起来。民国元年正月，“灰耗子兵”闯进宴美園和同和園白吃饭看戏，受到堂馆的语言讽刺，便老羞成怒踢翻桌子。归化城从此就没有了“大戏馆子”，由饭座改为茶座，宴美園和同和園叫成宴美茶园和同和茶园。辛亥革命动乱期间，绥远城将军坤崑，利用满蒙回三族人对付革命党，把新旧两城回民中练武术的青年，组织成“清真民团”任命回民“乡老”薛存义为管带，直至民国元年夏天仍未解散。这年农历五六月间，“淮军”以“步工队”开到归化城驻防，仍披着前清的号褂，人们都称之为“红坎肩兵”。适逢小西街的“平安社”搭木台唱戏，前去看戏的“红坎肩兵”不服从维持秩序的“清真民团”，双方发生冲突，打起架来，在戏场中飞开砖头瓦片，打伤好多观众。从此归化城的“行戏”和社戏，除北茶坊附近的皮毛牲畜行社，把戏场移到后沙滩北面的康三圪旦，其它行社戏都在这一年中停止了在城内演出。

民国元年九月（以下月份按公历计算）北洋政府任命清朝

“二十镇”统制（等于师长）张绍曾为绥远城将军，由张绍曾到民国十年（1921年）马福祥率“西军”来担任绥远都统以前，人们在习惯上把潘鍪龊（民国三年七月，在他的任内绥远与山西分治，将军改称都统）、蒋雁行和蔡成勋这些将军和都统们所带的队伍，都称为“二十镇”的兵。张绍曾是河北大城县人。潘为山东济宁人，蒋和蔡均系天津人，官兵尽都是直、鲁、豫籍。特别是民国四年（1915年）京绥路修到丰镇，眼看归化城快要通行火车，河北的资本家和商人，依靠“二十镇”的军事政治势力，都来归化城抢购地皮，筹办各种企业，以及西药、照像、五金、钟表等新鲜行业。蔡成勋任内（民国六年九月至十年六月）让他的北洋陆军第一师的旅长杨以来派兵拆除了老归化城的南门和鼓楼，从小教场到小南街，把街道加宽取直，出现了城外。通道街和城内的大北街，在南北两条大街上修盖起不少“洋式样”门面，“直隶庄”和“山西庄”展开猛烈商战。就在民国起初的这十年，京梆子也来到归化城，想往出挤山西的北路梆子。民国二年秋天，大青山哈拉沁沟的洪水，把归绥新城四面包围，张绍曾上北城墙磕头许愿，水下去以后，从北京搬来海棠花的京梆子，在南街搭台为鼓楼弥濯阁上的神像演唱，自此呼和浩特始有河北梆子演出，并第一次看见女人唱戏的坤角。

北洋军伐统治绥远特别行政区期间，内蒙古西部地区发生了三件大事：一是民国二年夏天，外蒙的哲布尊丹巴活佛于辛亥年称帝独立后，库伦兵在沙俄支持下南犯绥远，被“二十镇”的八十团和晋军第一师击退；二是民国四年冬天至六年冬天，丰镇隆盛庄人卢占魁因反对袁世凯改元“洪宪”，在后山和河套倡乱，经肖汉杰的淮军和蔡成勋的“第一师”两次驱逐到陕西；三是民国十年二月八日（春节大年初一）白俄军队攻入库伦，不论“山西庄”或是“京庄”的商店买卖人，均遭受到大洗劫屠杀。这些战事虽没直接波及到归化城，但是旅蒙商开始走上了下坡路。在煤气灯把大南街的门市照亮之后，好多小巷中的“暗房子

生意”一天比一天萧条起来。尽管如此，京梆子来到归化城，由于军政两界和“直隶庄”的商人捧场，并以坤角和武打吸引观众，特别是京梆子接近山西北路梆子，当地人听惯以后也不觉怎样刺耳，所以除了在绥、包和丰镇三城能和北路梆子平分秋色，也能到察素齐和毕克齐两镇以及上下三四村的“外台子”演出，此种情况一直延续到1926年晋军从绥远把国民军赶走。民国初年京梆子名演员轰动西口的，继“海棠花”后，为筱香玲（女），以后是梁春楼和梁艳楼姐妹，以及张菊花等，还有盖连奎和姚得保的“关公戏”，亦给人留下很好的印象。国民军走后，京梆子已无戏班，可是武生白俊英和他的好几个徒弟，直到解放仍然给大观园充当武打的班底。

在民国十年以前，归化城菊苑中和京梆子竞赛的仍是清末那些山西北路梆子的著名演员，“千二红”死了以后，便显露出“贵贵班”的“卢三红”，以及后来和筱玉芬配戏的那个年轻时的“老十六红”。这时“一杆旗”还未年老色衰，很能倾倒观众，小孩们都唱着“一杆旗，站一站，叫我姐姐出来看一看”的儿歌和童谣。“一杆旗”于民国十年以后，谢绝粉墨生涯，安家落户于归化城，在杨家巷置了住院，跟毕克旗镇的蒙古大地主李福田（土旗总管满泰的儿女亲家）交成朋友，骑着毛驴替李到各处收租。“一杆旗”不上舞台，继续有著名的把式出现，除了“金兰红”的师兄“二奴旦”，还有一个“二庆旦”。“二庆旦”的唱腔优美，如同新疆哈密杏干，越嚼越香。打坐腔和唱“过街梆子”的人们以及“二毛儿”和“三白子”，以前的著名鼓匠“羊换子”，他们的那三支灵巧锁呐，都是学“二庆旦”的音韵。那时归化城没有电灯和路灯，因为民国以后兵连祸结，商店亏赔倒闭的很多，逼得当家掌柜寻死上吊，尤其妇女们看见男人赎要不成气候，经常吞鸦片喝砒霜和跳水缸自杀。入夜经过背街小巷，黑洞洞的非常阴森可怕，行人用“过街梆子”仗胆，也尽都学着“二庆旦”的腔调。

当京梆子戏班也出现了“坤角”以后，大同周围的山西北路梆子戏班也开始群起直追。北路梆子第一个女演员，据说是大同的“腊玲子”，其次便是“花女子”（李桂林）。解放以前“花女子”亲自告诉我，她是右玉城里鼓楼底下的人，从小父母双亡，被开剃头铺的哥哥李顺子卖给蒲州人“老三鱼儿”当童养媳妇，带到左云城中的玄帝庙打成了把式。以后和“金兰红”与“腊玲子”参加了怀仁武维周领的戏班，在丰镇出演成了名。丰镇早在光绪八年以后，就成了晋察绥的粮食集散地，尤其民国四年京绥路修到此处停下，民国九年徐树铮去库伦任北筹边使期间，方伸延至平地泉（后设治为集宁），民国十五年五月一日，才通车到归化城。在此五六年当中，丰镇空前繁荣，从丰镇到托克托县河口镇途中的大海滩和土默川，“趟子车”东来西往，络绎不绝，沿途旅店都肥得往外流油。归化城和包头的商人，甘肃武威的“凉州烟土客”，亦领着驼队骑着高头大马，在这条路上日夜奔驰，故丰镇西口通火车站的盛记巷子，成了纸醉金迷的地方，戏园、酒楼、妓院都跟着应运而出现。丰镇驻有“察西镇守使”乔健才的淮军，大同驻有“晋北镇守使”张汉杰的晋军，因此土匪不敢捣乱，地面比察北和绥西平定，农村的庙会 and 社戏亦同前清时一样，照旧举办和演出。

在丰镇市场需要和坤角身价百倍的刺激下，大同周围的贫苦人家，都想把女孩子送到戏班，或认给老艺人为义女学戏。继“腊玲子”和“花女子”之后，各县“坤角”辈出，在丰镇唱过京梆子的李泰盛，改唱山西北路梆子，打出韩金凤和王金凤。浑源出了宋翠芬（二女子）、宋玉芬（三女红）姐妹，左云吴家窑出了曾玉兰，其它如筱玉芬（姓常，大同口泉人）、武彩玲、“老女红”、“猩猩血”等，可以说数不胜数。为了急于出台，已不注重练功。除“花女子”和“韩金凤”少数人而外，全都不会“踩跷”，并且把传统的“蒲白”逐渐放弃，往往露出大同方言区的土话。男角如怀仁的“四宝红”、“乔三红”以及“鱼儿

生”和以后应县的“十六红”（冯金泉）、大同的“舍命红”，还能保持北路梆子的唱腔功架，其余都学丑、净两个行当，把生、旦两行全让给坤角。在中路梆子没有统一南北以前，北路梆子已形成一代不如一代的没落趋势。

民国十五年阎、冯作战，十六年晋、奉交恶，十七年外蒙封锁边界，新疆发生政变。二十年继十八年大旱之后，阎、冯联合反蒋，展开中原大战。平绥路西段军阀互打，官匪不分，越发陷入民不聊生的境地。归化城的商家，由于多年来积累下的“厚成”还没有耗尽，可以用老底子维持门面。自从奉军大种鸦片以后，阎锡山反而成立“禁烟善后稽查处”和“垦业商行”与“晋业祥”，除了统治了全绥远的毒品，并用汽车到甘肃、宁夏贩进“凉州板子”。自从民国十七年“外路”不通和“西路”多事之后，直到民国三十四年日本投降，西口是以烟土活跃各行各业。在民国二十六年德王未成立伪蒙疆政府以前，因为民国二十年傅作义将军担任了绥远省政府主席，赶走和剿灭了大股和小股的土匪，用“绥远平市官钱局”钞票整顿了紊乱的金融，给绥远创造出“小康局面”，归化城和包头又繁荣起来。当京绥路全线通车，丰镇逐渐萧条之际，晋北和绥东的北路梆子艺人，多往归化城投奔。“金兰红”和“花女子”是在民国十年以后出现于土默川，韩金凤和宋氏姐妹和“鱼儿生”等，是在民国二十年左右进入归化城。抗战以前北路梆子的“四大名旦”，除“筱吉仙”（张宝奎）之外，全先后由张家口和关南的二州五县来到归化城演出。

“金兰红”名叫赵雨亭，是继“十三红”（孙培亭）和“千二红”以后出现的北路梆子第一“胡子先生”，据说功架比“十三红”还要好。他虽出身名门世家，跟阎锡山的老师赵戴文和晋军的骑兵军长赵承绶同族，都是五台怀慎人，但他的家庭很穷。光绪四年他出生不久，母亲便贫病交困死去，父亲在他五六岁左右，把他背到丰镇卖给一个姓郭的回民，到能打戏时写给张家口

的“十一生”，故“金兰红”一度姓郭。后来他成名以后方归宗认祖，又恢复了赵姓，并把他父亲的骨骸在丰镇乱坟滩中寻见，运回五台祖茔安葬，梨园行中称其为孝子，赵承绥称他为叔父。

“金兰红”后来染上鸦片嗜好，民国二十二年（1933年）农历十月初八（公历十一月二十五日）死于大同城内东油店巷十五号自己院中，享年五十五岁。他长期和“花女子”在一起生活，“花女子”死后没人关照，他的儿子赵锦，便将“花女子”跟父亲埋在一起，此事很使人感动，大同文化局应当按文物保存，以纪念这两位艺术造诣很深的一代名伶

在内蒙西部和山西雁门关北，有好多关于“金兰红”的传说，可见他在舞台上的形象深入广大观众的心里。“金兰红”堪称文武全材，唱作俱佳，尤善表演忠臣勇将和烈士义仆，“稍子功”（甩发）和“翅子功”更叹为观止。“金兰红”演《匕首剑》扮荆轲，从“胡子生”改唱“大黑”，非他不足以表演“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还”的英雄气概。他临死前一年，在归化城“同和园”和“花女子”演《风仪亭》，“花女子”扮吕布，他扮王允，绥远民政厅长袁庆曾到园中观看。袁是河北河间人，平日不喜山西梆子，但看了他的翅子功，说“金兰红”耍纱帽翅的舞蹈，把王允站在假山背后，偷听貂蝉对月焚香祭奠被董卓杀害的张老爷那种忧国忧民的心里活动，完全给表现出来，而赞誉不已。“花女子”和“金兰红”二十年来同台演出，在“老三鱼儿”教给艺术的基础上，又吸收了“金兰红”的全部技巧，凝结了北路梆子所有的表演精华，并形成自己的独特风格。“花女子”是舞台上的全面手，红黑生旦都很出众。她最初以演彩旦和小生驰名，把“三杀”（《杀狗》、《杀楼》、《杀子报》）的女主角演得维妙维肖，将周瑜、吕布、赵云扮得活灵活现。“金兰红”死后，她接受了“金兰红”的“衣钵”，常演“三图”（《日月图》、《汴梁图》和《兴汉图》）与“三计”（《芦花计》、《三疑计》和《空城计》），誉满绥、包两城和土默川。

她和“金兰红”都未灌唱片，“金兰红”有跟“腊玲子”、“香玉子”和“九子生”合拍的《芦花计》剧照，也在“破四旧”时由其后代自动烧毁，以致香消玉殒，未留下一点表演的痕迹。

民国以后的领戏班主，除归化城的戏园，由从前大戏馆子宴美国的掌柜王禄的侄儿王泰和接办了大观茶园，陈二挠的儿子成了同和茶园的房主，乡下的领戏班主，都有官僚士绅和军队民团做为靠山。土默川领戏的在民国二十年以后，为归绥县财政科长亢锦云的弟弟亢二、沙梁村徐福安（女婿为王靖国“七十师”的副官，儿子徐世明为解放前的归绥副警备司令）家中的女光棍“四寡妇”，以及在东区民团中当过班长的武占胜等等。

蹦蹦儿戏自从京绥路修通，即坐火车从唐山和天津来到归化城，长期在同和园演唱《马寡妇开店》和《枪毙小老妈》、《万花船》等剧目，很受当地小市民欢迎。著名演员有金灵芝、“美香玉”和鸿艳樵，她们都以黄色内容吸引观众。京剧不合归化城大多数人的口味，只有河北“旅绥同乡会”和车站的铁路工人职员，偶尔租赁戏院，以玩票的姿态演三天五日。民国二十三年冬天，傅作义因德王在百灵庙搞内蒙古自治，举行蒙汉联欢大会，到北京请不来“四大名旦”和“四小名旦”花了好多钱只请来魏连芳为主要演员的一个京剧戏班，在大观园演了不到一个星期即行离开绥远。

大观园除了有房主新城满族人关家，还有箱主大同人魏殿臣（京梆子出身改演晋剧的女演员魏云楼之义父），所以无有戏箱和戏园的班主王泰和，必须到各地聘请名演员，才能提高票价而有盈余。因此王泰和在民国十五年（1926年）从外地邀请来好多唱下路调的北路梆子的好把式。

王泰和于民国十六年，首先把清末民初来过归化城的李子健和常兴业师兄弟，从张家口请到同和园唱中路梆子中的下路调，同行的有太平红、李翠芳、李兰亭、李兰英、宋玉凤、武荣花等，红火了好几个月。接着王从张家口邀来归化城的把式，是他的忻

州同乡“五月鲜”（刘明山）。“五月鲜”是和“十三红”同一时期到北京进宫演过的“云遮月”（刘德荣）的长子，出身于梨园世家，擅工青衣，他的《三娘教子》最为叫座。忻州买卖人对此非常洋洋得意，把他和很早的“玉石娃娃”与“玉石根子”相提并论。王泰和并回关南把红得发紫的“水上飘”，也从二州五县请到归化城。“水上飘”（王玉山）原称“二明旦”，是山西五台人。在关南有“五台两件宝，阎锡山和‘水上飘’”，宁叫阎锡山不坐，不能叫‘水上飘’不唱”的说法。“水上飘”是民国二十一年初次露演于大观园。我看过他的《白蛇传》，白娘子和小青儿在舞台上行走，宛如神女飘浮于水面。“水上飘”的《三上轿》和“五月鲜”的《三上轿》前后媲美，因此有人判断王玉山是刘明山的徒弟。我于民国二十二年在归化城还看过李子健的再次来归绥所演的《石佛口》，没有得睹他的《王婆骂鸡》。据说他把王婆化装做半老徐娘，梳着当时妇女们所时兴的“香蕉头”，两鬓贴着“俏皮膏药”，在撒米喂鸡时有很好的舞姿。他这次是王泰和从北京叫来，满足了多年来对“满喜”的渴望，以后即行离开归绥。此时李世芳已经成名，用不着卖艺糊口。以后“水上飘”也擅演《王婆骂鸡》，因此又有人说他是王玉山的师父。当时的归化城人和北京城人一样，很爱争论梨园掌故和名伶的身世。

跟“五月鲜”、“水上飘”和李子健三大名旦在归化城大观园配戏的“金兰红”死了以后，便是“卢三红”和“花女子”。清朝的王公大臣玩弄“小旦”，民国的权势人物欺侮“坤角”。“卢三红”的闺女媳妇都会唱戏，但“卢三红”不让她们登台演出，曾说过“我拿老骨头挣钱，养活你们行不行”的辛酸愤慨话语。在北路梆子胡生后继无人的情况下，“卢三红”成了“老来红”。他有一次演《凤凰山》，在上高桌时跌倒，当时台下发出哄笑，但他把板一叫，唱出“年老了，力气衰，不想掉下拜将台，二次我再把将台上，定要收住他小姜维”，结果把场面挽

回，至今老年人们谈起，都佩服“卢三红”的随机应变才能。在乡下放赌的亢二和“四班主”等的戏班，于冬天“码箱”以后，其名角亦被王泰和请到大观园中，向归化城里的观众露演。坤角中以韩金凤最好，青衣唱功比“花女子”还强，其次是浑源凌云口的宋翠芬与宋玉芬姐妹（“二女子”及“三女红”）。宋玉芬赶上解放，《调寇》已录出唱片。特别需要介绍的是宋翠芬的丈夫“鱼儿生”，他是老三鱼儿在繁峙大营镇打出的一个娃娃，大名魏林，乳名来印，1939年病死山西浑源，享年六十三岁。其“翎子功”超过了“花女子”，《下水牢》是他的最拿手好戏，《伐子都》亦为人称道。民国以来北路梆子的小生能比上“鱼儿生”的，在归化城还属罕见。“鱼儿生”的身躯很高，我看过他在《三娘教子》中扮演薛英哥，完全是一个调皮顽童，感觉不出是个大人。还有任翠凤的师父“太平老旦”，亦是北路梆子中少有的演员，《串龙珠》的花母，《宁武关》的周母，尤其是《太君辞朝》的余太君，在老旦的表演艺术上都是不可多得的演员。

在1935年英国“百代公司”来灌山西中路梆子唱片以前，先来归绥冲击北路梆子的是东口演员刘宝山（小十二红）和候玉香。刘宝山是刘明山的二弟，他们的三弟刘王山艺名“六月鲜”系武生和刀马旦。如果说刘明山唱的是北路梆子的下路调，那么刘宝山唱的是中路梆子的下路调，刘明山是青衣改唱上路调。刘宝山是胡子生，改调就成“四不像”。刘宝山的下路调，府十县人听来不够味道，本城人尤其不习惯，因为声音粗犷而不尖脆，所以没在大观园露面，而是在财神庙的戏台上演出，但是《芦花计》和《献地图》很快就叫了座。刘宝山扮《芦花计》中的闵德仁，在唱“不孝的闵子骞”的那几句戏词时，真是声泪俱下，观众都掏出手帕揩擦眼睛，老年妇女更是掩面哭泣，他能把整个戏场中的每个人都引入“苦戏的气氛里边”。刘宝山走后不久又从东口来了阎三官，这时不少人对中路梆子的上路调已听入耳，鼓匠“二毛儿”在红白“事宴”上、已经学起阎三官的《因

雪山》唱腔。

百代公司约请山西中路梆子著名演员到北平灌片时，我正躬逢他们在大栅栏华北戏院会演，从晋剧爱好者来说，真是一生难迁的盛事。华北戏院门口张灯结彩，在“本院重金特聘山西梆子”和“首次来平公演精彩佳剧”两幅横联中间夹着“胡生泰斗丁果仙”七个斗大的金字，两旁是丁果仙、“盖天红”“九岁红”、“彦章黑”，“晋阳黑”、“三儿生”、“毛毛旦”、筱桂桃，“十三旦”、丁巧云、乔金仙、筱金枝和筱金梅的剧照和便装像片。我一连看了三个晚场，头一晚的第一出戏是《走雪山》，便被“九岁红”和“十三旦”的腔调，把我从“三女红”和“二女子”那边俘虏过去，感觉过去吃的是油炸脆糕，现在才尝到了煎猪肉剔鱼子。那时的中路梆子不象如今的晋剧单调，老生丁果仙、“九岁红”和“盖天红”，小生“三儿生”，青衣“毛毛旦”、筱桂桃等，各有各的特殊风格和韵味，只是他们的作派和功架，不如北路梆子的“金兰红”、“花女子”、“水上飘”和“鱼儿生”等著名艺人。

到了民国二十六年“七·七事变”以前，中路梆子开始在归化城把北路梆子压倒，商店的栏柜前面都是中路梆子唱片，丁果仙的《空城计》和《花子拾金》中的《表刘刘》成了人们口头上的流行调。这年夏天王靖国的七十师军官组织了一个“合记贸易商行”，开张的时候把“九岁红”和筱桂桃从太原请到包头参加“堂会”，以后即进入平康里的戏院，和“花女子”搭戏联合公演。十月十六日日军占领包头前夕，我曾在这个戏院中看了“九岁红”的“哭灵”和筱桂桃、“花女子”与“白牡丹”（北路梆子男角青衣）的《汴梁图》。著名琴师“五磨鬼”的“胡胡”，把中路和北路唱腔配合得非常协调。京绥路沿线沦陷以后，日本帝国主义为了腐蚀中国人民，在各城镇开设“俱乐部”，大开特务机关主持的“官赌”于是厚和特别市（归绥市的改称）的俱乐部，请来“盖天红”和“说书红”，丰镇的“俱乐

部”也聘来白晋山等著名中路梆子演员。“盖天红”是祁县子洪口人，“说书红”（高子章）是太谷人，归化城最有势力的“府南班子”商号，都为其捧场。同和园门口挂满绸缎彩幛，一时学“盖天红”的唱腔成风。北头起有个名叫“二迷糊”的回民，跟“盖天红”唱的一模一样。十年动乱破四旧时，“二迷糊”就因学老艺人的唱腔，曾被揪斗戴纸帽子游街。他说：“我带了死鬼‘盖天红’的害”。“说书红”还领着他的儿媳高秀英（现叫王秀英）和门徒牛桂英，他的《马鞍山》座无虚设，台下鸦雀无声地静听。归化城圪料街有个经常“打坐腔”的剃头铺，掌柜方正，非常喜欢文艺，把亲生女儿教给他培养，这便是“说书红”最末的一个弟子方月英。

在日伪统治期间，内蒙西部改为“蒙疆地区”，由于大种鸦片公开赌博，城镇都比以往繁荣。广大农村白天受特务汉奸敲诈勒索，黑夜被国民党的游杂部队抢掠洗劫，农民生产遭受破坏，生活陷入饥寒交迫境地。民国二十八年在凉城牛家川演唱的北路梆子有名坤角曾玉兰，就是被马占山派出的夏军川团长抢走，后傅作义从河曲派出队伍解决，玉兰和夏同时掉进黄河淹死。因此，所有北路梆子艺人全跑进城镇谋生，他们竞赛不过从张家口来的艺人，和张家口黄得胜科班出来的学生，便都改唱了中路梆子。同时农村村社的会首怕唱戏生事，流传了二百多年的土默川秧歌，也在这一时期停演。当时，在归绥活跃的，除了“改调”的“三女红”、“二女子”和“鱼儿生”等老艺人，与张家口来的刘宝山、“九岁红”、“金铃黑”等（他们也改成“太原调”）外，还有几个新起之秀，如归化城本地的“老平老旦”门徒任翠凤、“瞎巨才”的外甥女儿苏玉兰、丰镇城内北坡“罗大疤”（唱黑）的孙女“筱金喜”以及盛记巷子由旅店茶房登上舞台的天才“三花脸”丁耀宸等等。

日本投降以后，紧接着就是解放战争，农民在三座大山底下，被国民党征兵、要粮压得喘不过气来，哪里有心情和财力

举办庙会，社戏完全停止，数以百计的土默川秧歌班都未恢复，老的演员穷病缠身，青年人不爱学习，故解放后土默川秧歌亦未抢救，这个剧种现在快要失传了。在1949年春天和夏天，丰镇、张家口和北京相继解放，大同成了一座四面被包围的孤城，唯有归绥至包头之间火车通行，所以归绥和包头集中了好些晋剧名伶，成为解放以后组织呼和浩特和包头晋剧团的台柱。这一时期筱桂桃在包头黄河剧院演唱。归绥大观、同和和民众三国中，除原有的演员外，还出现了张家口的郭凤英（十一生）、杨盛鹏、“凤凰旦”（王治安），大同来的康翠玲、王晋卿，应县来的“十六红”（冯金泉），太原学艺回来的方月英，莎拉齐来的冀素梅，以及不悉何处来的筱桂香。可谓群星云集，各方来会。这时除太原而外，以归绥最为人才济济。

郭凤英、郭兰英、牛桂英、陈玉英、刘俊英、高秀英、方月英都是“说书红”的弟子。郭凤英继承了“三儿生”的晋剧正宗小生唱腔。看过她所扮全本《蝴蝶杯》中的田玉川，认为是山西梆子中的第一小生。杨盛鹏出身于梨园世家，于张家口黄德胜科班毕业，老年人对他评价说是可与“狮子黑”（张玉喜）和“八百黑”并列。康翠玲从小跟他学唱京梆子，后改北路梆子的母亲金玉喜学艺，经过先天“胎教”和后天苦练，表情非常天真活泼，唱腔自成一家格调。冀素梅是莎拉齐二十四顷地的农村姑娘，先学“花女子”，故名“小花女子”，后来改学丁果仙，又称“小果子”。她声若铜钟，扮相尤为英俊。冯金泉仍保持北路梆子的老生功架，许多女演员都不能比拟，一举一动全是优美的舞姿，现在成了硕果仅存的珍贵“缺货”。筱桂香的舞台艺术，不在老一代的男角青衣以下，她的《汾河湾》、《见皇姑》、《迴龙阁》，尤为观众赞口不绝。解放以后郭凤英和丁果仙、牛桂英等，拍摄了晋剧的《打金枝》电影。还有宋玉芬的女儿亢金蕊，乳名叫“小梅梅”，八、九岁时就登上舞台，解放后也成了呼和浩特晋剧团台柱，和康翠玲齐名，亦是一个土生土长在土默川的天才演员。

最后谈一谈秦腔和蒲剧进入归化城的经过，以及观众对这两个古老剧种的感受情况。由于方言的关系，西口在抗战胜利以前，从未有过秦腔和蒲剧戏班演出，是抗战胜利以后，傅作义的部队从后套带到京绥路沿线的好多城镇乡村的。抗日战争期间，傅作义为了丰富部队文娱生活，曾以师为单位成立旧戏剧团。傅部的军官以晋南人居多，士兵在抗战期间多由陕、甘征拔，傅最能打仗的师长郭景云（后升三十五军军长，新保安战役全军覆没时自杀）是陕西白水人，故在一〇一师中首先成立了“国光剧团”，从西安聘请“易俗社”的王启民和老艺人何福堂（解放后领导了碗碗腔剧团）为教师，从兵里选拔人才。傅作义的司令长官部，于1942年成立了“戏剧学校”，在培养京剧演员的同时，又派人到西安邀请来永济（即从前的蒲州）人杨老六、蒲剧戏班挂二牌的演员王元恺（花旦）、屈新城（老生）和舒明贵（小生）等，与军政两界的票友组织了一个“唐声剧团”。这两个剧团在1945年秋天到达归绥，1946年秋天即去了张家口。“国光剧团”在驻地给农民演出，“唐声剧团”在新城城隍庙卖票。因为秦腔是晋剧的祖先，蒲剧又为山西“四大梆子”老大，当地观众尚能听得入耳，不象对京剧那样不易接受。尤其北路梆子艺人改唱中路梆子后把好多功架扔掉，看了王元恺的台步、屈新城的甩发，舒明贵的“翎子动”，都感到别开生面。康翠玲的《白玉楼》，就是从蒲剧移植过来，经王元恺指点，成了她的拿手好戏。秦腔和蒲剧在归化城内外仅仅演出一年即远走高飞而烟消云散，故未留下深的印象与广的影响。不象晋剧在党的春风雨露底下，解放以后能和其它剧种，给百花齐放的呼和浩特文艺园囿，一直沁吐馥郁芬芳。

（完稿于一九八三年除夕）

关于京剧现代戏《草原小姊妹》 的创作和演出

赵 纪 鑫

1964年2月9日，内蒙古乌兰察布盟达茂联合旗新宝力格公社牧民女儿龙梅、玉荣为生产队放羊，突然遇到暴风雪。她们在零下三十七、八度的严寒里，奔跑了七十余里，与暴风雪搏斗了二十八个小时，保护了集体的羊群。这一英雄事迹在报纸上和广播里宣传以后，使我深受感动，我在短短几天时间里就写出了京剧现代戏《草原英雄小姊妹》的初稿。当时，我们内蒙古艺术剧院京剧团的全体同志，也都为这两位小英雄的勇敢顽强精神所激动，纷纷要求尽快把她们的事迹搬上舞台。剧团党支部提出“学习草原小英雄，演好小英雄”的口号，全团一齐动手，经过几天的紧张排练，《草原英雄小姊妹》就在呼和浩特人民剧场首次公演了。当时的自治区党委第一书记兼政府主席乌兰夫和政府副主席王再天等领导同志观看了演出，并接见了演员，大家很受鼓舞。

为了演好这出戏，我和导演东来、王英斗，以及扮演剧中龙梅的崔毅、扮演玉荣的林余华等同志，一起到内蒙古医院病房中访问了正在治疗中的两位小英雄，随后，我又到白云鄂博采访了参加救护龙梅、玉荣的矿区党委的几位领导，职工医院的大夫和护士，以及白云火车站的铁路工人，详细听他们讲述抢救小姊妹的经过。矿区党委巴彦都荣书记说，发现他们的时候，龙梅已经全身冻僵，满身冰雪，手脚发紫。经过抢救，她刚刚苏醒第一句话就是问羊群如何？玉荣双脚冻成了冰砣子，伤情严重。在治疗中，她们很坚强，未叫过一声疼。在小英雄的家里，我又见到了

她们的父母，听他们讲述龙梅、玉荣平时在家里的表现，以及社会、家庭和学校对她们的教育，更进一步了解小英雄的成长过程，丰富了创作素材。

中国戏剧家协会内蒙古分会和内蒙古艺术剧院，于1964年4月6日召开座谈会，专题讨论京剧现代戏《草原英雄小姊妹》。当时的内蒙古文化局副局长刘佩欣，内蒙古党委宣传部文艺处副处长牧人、内蒙古艺术剧院院长贾作光，作家敖德斯尔、玛拉沁夫、贾漫、剧作家孟和、周戈、朱绍斌以及内蒙古日报的记者都出席了座谈会，他们从剧本的主题思想、情节安排以及表演处理等方面，提出了许多宝贵意见。

在自治区党委和文艺界各方面同志的关怀和帮助下，《草原英雄小姊妹》经过几次修改后重新排练。在排练过程中，首先遇到的问题是如何运用京剧形式表现出这样动人的英雄事迹。这出戏情节并不曲折，剧中的主要冲突是人与大自然的斗争。在排练中，我们一方面根据情节的需要选择适用的京剧表演程式，但又不受京剧程式的限制；另一方面，我们坚持从生活出发，从人物出发，同时还注意从蒙古民间艺术中汲取营养，丰富艺术表现手段。考虑到剧中两个主人公都是少年儿童，我们在剧本文学创作，音乐设计、表演身段等方面，努力使这个戏具有相应的风格特点。《草原英雄小姊妹》演出四十八场，在此基础上经过加工提高，于6月1日在乌兰恰特剧场演出向各界观众汇报。正在内蒙古医院治疗中的龙梅、玉荣，在大夫和护士的照顾下也来观看了演出，并在演出结束后，和演员们合影留念。

1964年6月5日，内蒙古艺术剧院京剧团带着京剧现代戏《草原英雄小姊妹》，赴北京参加由中央文化部主办的全国京剧现代戏观摩演出大会。6月11日在民族宫礼堂举行首场演出，当时的中宣部长陆定一、副部长周扬、林默涵、文化部长沈雁冰、副部长徐平羽以及田汉、老舍、张庚等领导同志和文艺各知名人士观看了演出。

这个戏在北京演出以后，受到首都文艺界和观众的好评。著名京剧表演艺术家盖叫天在《北京晚报》上发表了“放着河水要洗船——从京剧《草原英雄小姊妹》谈起”的文章，戏剧评论家刘乃崇在《戏剧报》上发表了题为《草原小英雄的赞歌——评京剧现代戏“草原英雄小姊妹”》，剧作家景孤血在《人民日报》上发表题为《红色少年的赞歌》，新华社记者张立云在《光明日报》上发表题为《人和自然的斗争也能写成好戏》，新华社记者张丽君在《文汇报》上发表题为《在草原小英雄的鼓舞下》，廖震龙、彭兆采在《光明日报》上发表题为《新题材、新思想、新风格——京剧“草原英雄小姊妹”观后漫谈》，当时的共青团中央少年儿童部长左林也在《北京日报》上发表题为《时代气息，京剧特色——看“草原英雄小姊妹”》，《北京晚报》记者在《北京晚报》上发表题为《草原上的一朵新花》，周文龙在《光明日报》上发表题为《一曲革命接班人的赞歌——漫话京剧“草原英雄小姊妹”》，还有北京的一些中、小学校教师以及普通观众，也都在各报上发表了文章。

7月2日晚，李先念、包尔汉等领导同志在北京政协礼堂观看了《草原英雄小姊妹》演出，演出后接见了演职员并合影留念。

7月17日下午三时，毛泽东、周恩来、陈毅、贺龙、李先念、彭真、谭震林等党和国家领导人在人民大会堂接见了我们内蒙古艺术剧院京剧团和参加会演的各省市演出团全体人员。

7月23、24日观摩演出大会办公室，在中山公园音乐堂特为北京暑期儿童安排专场演出了《草》剧，李树芳饰龙梅、鲍绮瑜饰玉荣。

8月2日晚八时，在人民大会堂三楼礼堂，周恩来、罗瑞卿等中央领导同志观看《草原英雄小姊妹》演出，并接见了全体演职员。

会演以后，全国好多省市地方剧种的剧团移植演出了《草原

英雄小姊妹》。北京当时就有中国京剧院二团、北京市京剧二团、北京实验京剧团、中国戏曲学校、北京市戏曲学校、北方昆曲剧院和北京市河北梆子剧团等剧团排演了《草原英雄小姊妹》。

1964年《草原》文学月刊第6期、《剧本》月刊第8期发表了《草原英雄小姊妹》的剧本，和中国戏剧出版社出版了《草原英雄小姊妹》的单行本。

在会演期间，有的演出团曾对《草原英雄小姊妹》这个剧名提出意见，认为七个字太长，故此以后改名为《草原小姊妹》。

1965年11月，上海文化出版社出版了《草原小姊妹》曲谱单行本。

1967年“文革”开始不久，反革命分子江青出自其政治野心的需要，把她1964年6月23日在京戏现代观摩演出大会上的一次发言改为《谈京剧革命》，于5月10日在《人民日报》、《解放军报》和《红旗》杂志上同时发表，该文章提到《草原英雄小姊妹》，从此，《草》剧按着她的话一遍又一遍地改。

1971年2月10日，经北京军区前线指挥所决定，把我们内蒙古京剧团大部分演职员从内蒙古生产建设兵团调回呼和浩特，组建了学演“样板戏”剧组和《草原小姐妹》剧组。《草原小姐妹》的修改工作由“前指”和内蒙古革委会政治部领导亲自抓，抽调文学、艺术界不少同志到《草》剧组。著名作家张长弓，著名诗人巴·布林贝赫、贾漫，内蒙古大学教授张青长各位同志参加修改剧本工作。导演毆阳洁同志不仅担任《草原小姐妹》一剧的导演，同时还任剧组的副组长。著名作曲家辛沪光、莫尔吉呼担任《草》剧作曲，著名画家官布、耶拉担任舞台美术设计，还有不少艺术家也为《草原小姐妹》的修改出了力。自1971年至1974年，《草原小姐妹》反复修改了多次。由于受到极“左”路线的影响，《草原小姐妹》在修改中突出了以

阶级斗争为纲，把原来两个小英雄风雪护羊群，与大自然斗争为主题的戏，硬改为和暗藏的阶级敌人斗争为戏剧冲突的主线。

1972年8月，江青派刘庆棠来内蒙古呼和浩特看修改后的《草原小姐妹》，并拿走了二十多个修改本、舞美设计图和音乐总谱等有关资料，把著名画家官布也借调北京参加中国舞剧团的舞台美术设计。随后，中国舞剧团于1973年4月搞出来芭蕾舞剧《草原儿女》进行公演，并很快就拍摄成彩色艺术片。

1973年3月24日至4月1日，当时被命名为“样板团”的中国京剧团和北京京剧团又先后派人来内蒙古，并专程到集宁市看《草原小姐妹》的演出，又拿走许多资料。不久，中国京剧团也排出了名为《草原兄妹》的京剧现代戏。

1973年6月，内蒙古京剧团把《草原小姐妹》改名为《草原儿女》，其中姐妹改为兄妹，刘玉麟、李瑞起饰朝鲁（哥哥）、崔毅、宋茜饰珊丹（妹妹），李小春饰苏和、曹毅琳、林承云饰格日乐。1974年2月春节之际，内蒙古京剧团参加华北地区文艺调演，2月10日在北京民族宫演出了《草原儿女》。

粉碎“四人帮”后，1977年为庆祝内蒙古自治区成立三十周年，内蒙古文化局决定把《草原小姐妹》剧本恢复为1964年的本来面目，于8月1日在铁路工人文化宫举行演出。

内蒙古京剧团简况

(1960年——1982年)

内蒙古剧团于1959年7月开始筹建，当年8月1日经有关部门批准，从北京市所属京剧团中抽调一部分演员，又从社会上招收一部分流动演员，做建团前的准备工作，对外演出《锯大缸》、《法门寺》、《龙凤呈祥》、《坐宫》、《打棍出箱》等剧目。

1960年7月12日，中国戏曲学校六〇届十九名毕业生分配到内蒙古工作。他们与先期到达呼和浩特的演奏员汇合，于8月15日正式组建内蒙古京剧团，首任团长东来，副团长候铁山、王汝功。

内蒙古京剧团建团后，先在呼和浩特市乌兰恰特（剧场）举行首演，随后于10月16日赴乌兰察布盟集宁市巡回演出。同年10月28日，内蒙古京戏团由自治区党委宣传部长胡昭衡带领，赴巴彦淖尔盟巡回演出。

1961年4月，内蒙古京剧团根据昭乌达盟京剧团孙珑同志创作的剧本《巴林怒火》，重新整理加工后进行公演。导演王英斗、朱纯来，主要演员李仲鸣（饰华恩岱）、鲍绮瑜（饰乌日娜）、刘玉麟（饰杭赉）、王英斗（饰额其尔）、林承云（饰福晋）、王福民（饰巴彦）、左成（饰根卜尔）、朱纯来（饰东赫尔）。

1961年5月5日，内蒙古艺术剧院和内蒙古戏曲剧院在呼和浩特成立，内蒙古京剧团归内蒙古戏曲剧院管辖。内蒙古戏曲剧院院长金起先，副院长陈清章、韩燕如。京剧团参加了庆祝两

个剧院成立的公演，自治区党政领导同志杨植霖、王逸伦、胡昭衡、吉雅泰、哈丰阿、孙兰峰等观看演出并接见了演员。

1961年10月内蒙古戏曲剧院京剧团赴昭乌达盟和哲里木盟巡回演出。

1962年6月5日，原西藏京剧团调内蒙古呼和浩特，改名为内蒙古京剧团，内蒙古戏曲剧院京剧团改名为内蒙古青年京剧团。

1963年3月30日，包头市京剧团与内蒙古青年京剧团合并，4月6日在呼和浩特市乌兰恰特（剧场）举行合团公演，自治区政府主席乌兰夫等领导同志观看演出并与演员合影留念。

4月30日，内蒙古青年京剧团赴包头市进行答谢演出。

12月，内蒙古戏曲剧院撤消，内蒙古青年京剧团改由内蒙古艺术剧院管辖，更名为内蒙古艺术剧院京剧团。

1963年10月，内蒙古艺术剧院京剧团赴东北，先后在沈阳、长春、哈尔滨、海拉尔、满州里、扎赉诺、牙克石、图里河、伊图里河、根河、甘河、阿里河、齐齐哈尔、四平等地巡回演出。1964年2月初，奉调回呼和浩特市，在新城宾馆为中共中央华北局领导同志演出《玉堂春》、《巴林怒火》。

1964年3月，内蒙古艺术剧院京剧团根据同年2月9日发生的乌兰察布盟达茂联合旗新宝力格公社牧民女儿龙梅、玉荣，在暴风雪中保护集体羊群的英雄事迹，创作排演京剧现代戏《草原英雄小姊妹》。编剧赵纪鑫，导演东来、王英斗，舞台设计寒九，舞蹈设计吴荣喜、李仲鸣，唱腔设计孙敬民、张舜华、马文英，主要演员崔毅（饰龙梅）、林余华（饰玉荣）。该剧在呼和浩特市人民剧场首演，自治区党政领导同志乌兰夫、王再天等观看演出并接见演员。

1964年6月5日，内蒙古艺术剧院京剧团带着修改后的《草原英雄小姊妹》，由团长东来领队，赴北京参加全国京剧现代戏观摩演出大会。6月11日，《草原英雄小姊妹》在民族文

化宫礼堂首演，陆定一、沈雁冰、周扬、林默涵、徐平羽等中央领导同志观看了演出。7月2日晚，李先念、包尔汉等中央领导同志在政协礼堂观看《草原英雄小姊妹》，并与演员合影。7月17日下午，内蒙古艺术剧院京剧团同参加会演的各省市演出团，在人民大会堂受到毛泽东、周恩来、陈毅、贺龙、李先念、彭真，谭震林等党和国家领导人的接见。8月3日晚，在人民大会堂三楼礼堂，周恩来、罗瑞卿等中央领导同志观看《草原英雄小姊妹》演出并接见演员。

1964年12月，内蒙古艺术剧院京剧团组织创作人员分别深入到呼伦贝尔盟、锡林郭勒盟和乌兰察布盟等地体验生活，创作反映牧区生活的京剧现代戏，选排了《雏鹰展翅》、《友谊之花》和《青山雷声》三个新创剧本。

1965年4月，内蒙古艺术剧院京剧团根据杨植霖、乔明甫的革命回忆录《王若飞在狱中》，创作排演京剧现代戏《气壮山河》。编剧石万英，导演本团导演组，执行导演东来，唱腔设计方振铎、聂靖、孙敬民，音乐设计王威、张舜华、李志芬、任虹，舞台设计寒九，主要演员李小春、刘玉麟（饰李亦农）、杨连城（饰丹森）、朱纯来（饰桑布）、王英斗（饰鲁志雄）。《气壮山河》于5月在呼和浩特市人民剧场首演，经过修改加工后，于7月参加了在太原市举行的华北地区京剧会演。会演期间，中共中央华北局领导同志李雪峰、乌兰夫、林铁等观看了《气壮山河》并接见了演员。

1965年9月，内蒙古艺术剧院京剧团创作了反映草原民兵保卫边疆的京剧现代戏《后方前线》，在呼和浩特市乌兰恰特（剧场）举行首演。编剧李仲鸣等，导演东来、王英斗，音乐、唱腔设计张舜华、孙敬民、王威、方振铎，舞台设计寒九，主要演员、鲍绮瑜（饰赛罕娜）、王英斗（饰卓奇）、杨连成（饰耶喜）、李克乃（饰必谢）。

1965年11月，内蒙古艺术剧院京剧团全体人员分别到

土默特左旗和土默特右旗参加“四清”，创作演出活动全部停止。

1966年7月29日，正在参加“四清”整训的内蒙古艺术剧院京剧团奉调返回呼和浩特市参加“文革”运动，团内领导干部和主要创作演员被揪斗。9月，内蒙古艺术剧院宣布解散，所属京剧团改名为内蒙古京剧团。

1968年9月，内蒙古京剧团革委会成立，革委会成立前后，内蒙古京剧团排演了《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等“样板戏”。

1968年9月，经内蒙古革委会决定，内蒙古京剧团与内蒙古东风京剧团（原内蒙古新华京剧团）合并。合并后，先后排演了《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、钢琴伴唱《红灯记》、《杜鹃山》、《龙江颂》和《平原作战》等等“样板戏”，主要演员有李小春、林承云、曹毅琳、鲍绮瑜、刘玉麟、吴荣喜等。

1969年12月19日，中央决定内蒙古自治区由北京军区前线指挥所实行全面军管。1970年2月，军代表进驻内蒙古剧团，原东风京剧团编为一连，原内蒙古京剧团编为二连，分别开展“忆苦思甜”和“大批判”活动。1970年6月1日，内蒙古京剧团一连下放到巴彦淖尔盟生产建设兵团一师，二连下放到锡林郭勒盟生产建设兵团四师劳动。

1970年7月5日，正在生产建设兵团劳动的内蒙古京剧团一、二连，根据内蒙古革委会政治部电话通知，各抽调二十名演员和乐队伴奏人员，参加在北京举行办的“样板戏”学习班。学习结束后，到内蒙古各盟市普及“样板戏”。

1971年2月10日，经北京军区“前指”决定，下放到生产建设兵团的内蒙古京剧团一、二连大部分演职员调回呼和浩特市，组建了学演“样板戏”剧组和《草原小姊妹》剧组。

1974年4月2日，两个剧组撤消，全团演员合在一起排练

《杜鹃山》，于5月23日在呼和浩特市乌兰恰特（剧场）公演。

1976年10月粉碎“四人帮”以后，内蒙古京剧团先后排演了《八一风暴》、《万水千山》等京剧现代戏。随后又派创作人员深入生活，访问了当年大青山抗日根据地司令员姚喆等领导同志，搜集有关历史资料，为庆祝内蒙古自治区成立三十周年编创排演了反映大青山抗日根据地斗争的京剧现代戏《青山铁骑》，于1978年8月5日和6日在呼和浩特市铁路工人文化宫献礼演出。编剧赵纪鑫，导演王福民、王少达，主要演员刘玉麟（饰那日斯）、赵少勇（饰阿斯楞）、曹毅琳（饰莫日根）、宋志忠（饰李苦根）、李庆春（饰松田）、李克乃（饰旺亲）。

1977年9月14日，内蒙古京剧团派人赴北京向中国京剧学院学演《红灯照》，于11月在呼和浩特市乌兰恰特（剧场）进行公演。与此同时，根据金紫光整理的剧本，由当年延安京剧团团长、内蒙古京剧团副团长侯铁山任艺术顾问，排演了《逼上梁山》，主要演员有李小春（饰林冲）、李庆春（饰鲁智深）。随之，在李万春指导下，恢复排练了传统剧目《闹天宫》，李小春和吴荣喜在剧中分别饰孙悟空。《闹天宫》一剧在呼和浩特、包头、赤峰、通辽、海拉尔、乌海、集宁市等地演出一百多场，还到北京、上海、南京、苏州、温州等地演出。

1978年6月26日，李小春参加中国艺术团赴美演出，主演《闹天宫》里的孙悟空，回国后不久又赴香港演出。

1978年10月内蒙古文化局举办全区文艺调演，内蒙古京剧团重新整理修改《气壮山河》参加调演。编剧石万英获剧本奖，导演李仲鸣、克乃获导演奖，刘玉麟（饰李亦农）、鲍绮瑜（饰珊丹）、赵少勇（饰鲁志雄）分别获表演奖，杨鸣庆（饰老看守）获配角奖，亢洪举获字幕奖。

1978年党的十一届三中全会以后，内蒙古京剧团组建两个演出队，一队主演林承云、吴荣喜、刘玉麟；二队主演李小

春、曹毅琳、鲍绮瑜、李庆春。两个演出队分别排演了《三打祝家庄》、《十八罗汉斗悟空》、《玉堂春》、《猎虎记》、《野猪林》、《龙凤呈祥》、《春草闯堂》、《三打陶三春》、《红娘》、《望江亭》、《状元媒》、《穆桂英大破天门阵》等剧目，分别赴北京、张家口、宣化和自治区内各地演出，1979年两队共演出294场。

1980年8月下旬，内蒙古京剧团二队赴大兴安岭林区，在图里河、根河、甘河、阿里河、加格达奇和嫩江等地为林业工人演出了两个月。

1980年8月，上级任命候铁山为内蒙古京剧团团长，刘铁生、林承云、李庆春、赵纪鑫为副团长。

1981年3月，李小春应中国图片和香港有关方面联合邀请，参加彩色宽银幕故事片《人·猴》的拍摄，在影片中扮演梁盛春。

1981年2月，内蒙古京剧团一、二队合并，于六月赴包头、集宁、张家口等地巡回演出。10月，全团投入到新创剧目的排练。12月25日，根据云照光电影文学剧本《查干庙的枪声》改编的京剧现代戏《鹰》进行彩排，改编、导演李仲鸣，作曲王威，唱腔设计马文英、聂靖，舞美设计贾世生。主要演员鲍绮瑜（饰阿丽玛）、赵少勇（饰仁钦）、刘国津（饰娜布其）、吴荣喜（饰蒙戈）。12月27日，还彩排了京剧现代戏《沙柳青》，编剧赵纪鑫，导演李克乃，作曲王威，唱腔设计李志芬、陈文仕、王威，舞美设计贾世生，武打设计韩振华。主要演员林承云（饰索布丹）、王同禄（饰道尔吉）、崔毅（饰敖登），李克乃（饰吐布钦）。

1982年3月，内蒙古京剧团编排一批小节目，在呼和浩特市街头配合“五讲四美”宣传活动演出。

1982年4月26日，内蒙古文化局和内蒙古民委联合邀请上海京剧院蒙古族著名京剧演员王正屏同志等一行二十人，来呼和浩

特市演出。4月30日至5月9日，上海京剧院与内蒙古京剧团在呼和浩特市铁路工人文化宫联合演出《黑旋风李逵》、《将相和》、《盗御马·连环套·盗双钩》、《龙凤呈祥》、《钟馗嫁妹》等剧目。

1982年6月1日，内蒙古京剧团在呼和浩特市铁路工人文化宫为少年儿童演出儿童剧《卷席筒》，并到呼和浩特市第七中学进行专场义务演出。

1982年6月3日至27日，内蒙古京剧团配合全国人口普查，在呼和浩特市街头进行宣传演出。

1982年12月，内蒙古文化局举行全区文艺调演，12月23日晚，内蒙古京剧团在铁路工人文化宫演出了经过加工修改的京剧现代戏《查干庙》（原名《鹰》）自治区党委第一书记周惠、副书记布赫观看演出并接见演员。《查干庙》原作云照光，改编、导演李仲鸣，作曲王威，唱腔设计马文英、聂靖，舞美设计贾世生。主要演员鲍绮瑜（饰阿丽玛）、李小春（饰仁钦）、林承云（饰娜布其）、李庆春（饰蒙戈）、刘玉麟（饰特格希）。

包头市京剧团简况

包头市京剧团原为太原铁路局京剧团，1958年5月1日，为支援内蒙古包钢建设，调归包头市文化局管辖，改名为包头市京剧团。

1958至1962年，中国戏曲学校先后有三届毕业生共十六名青年演员分配到包头市京剧团工作。此外，包头市京剧团有老一辈演员吴彦衡（武生）、朱鸿声（老生）、赵蕴秋（花旦）、焦鸣荣（武旦）、王长寿、王少达（丑角）等。剧团四名主演是曹毅琳（旦角）、马名群（花脸）、龚剑虹（老生）、吴荣喜（武生）。

1958年5月至1963年2月，包头市京剧团除在包头市所属各区演出外，还赴巴彦淖尔盟、呼和浩特、集宁、张家口、宣化等地巡回演出。轮换演出的剧目有：《三打祝家庄》、《野猪林》、《云罗山》、《猎虎记》、《碧波潭》、《望江亭》、《状元媒》、《红鬃烈马》、《穆桂英大破天门阵》、《闹天宫》、《十八罗汉斗悟空》、《包龙图》、《秦香莲》、《白蛇传》、《群英会·借东风·烧战船》、《将相和》等。此外，移植演出了现代戏《爱甩辫子的姑娘》等剧目。

1963年3月30日，包头市京剧团与内蒙古京剧团合并。

（赵纪鑫）

内蒙古新华京剧团简况

(1962年——1968年)

内蒙古新华京剧团原为北京新华京剧团。该团于1958年9月由北京市京剧一团和北京市明来京剧团合并组建，为崇文区所管辖，主要演员有李万春、徐东明、徐东来、李小春、李庆春、李砚秀、关韵华等。

1960年11月，北京市新华京剧团调往西藏拉萨市，改为西藏京剧团。在藏期间，剧团曾先后到山南、日喀则等地慰问藏胞和驻军指战员。

1962年6月5日，西藏京剧团奉调到达呼和浩特市。6月12日，原西藏京剧团改名为内蒙古京剧团，并在呼和浩特市乌兰恰特（剧场）举行首次汇报演出。内蒙古自治区党、政领导同志乌兰夫等观看了演出，接见了李万春和全团演员。7月12日，中国戏剧家协会内蒙古分会在内蒙古说书厅主办讲座，邀李万春为自治区戏曲界介绍其表演艺术，《草原》月刊于1962年第九期和第十期连续发表了李万春在这次讲座上的发言。

7月13日，内蒙古京剧团晚上在内蒙古政府礼堂为内蒙古政协会议演出《林冲夜奔》与《火并王伦》。从7月14日起，李万春给内蒙古青年京剧团演员朱纯来传授《古城会》。

7月21到23日，内蒙古人民广播电台为李万春录《战冀州》（饰马超）、《野猪林》（饰林冲）、《九江口》（饰张定边）、《古城会》（饰关羽）、《独木关》（饰薛礼）和《火并王伦》（饰林冲）。李小春录《击鼓骂曹》（饰弥衡）等剧目的选段。

1962年7月24日，内蒙古京剧团去北京，10月在北京庆乐戏院演出。

1963年内蒙古京剧团改名为内蒙古新华京剧团，赴西安、郑州、开封、上海、南昌、南京、苏州等地巡回演出。

1964年7月，内蒙古新华京剧团返回呼和浩特市，排练演出了京剧现代戏《智取威虎山》、《节振国》、《八一风暴》、《后草地》等。

1965年11月，内蒙古新华京剧全体人员到土默左旗和土默特右旗参加“四清”。1966年7月，返回呼和浩特市参加“文革”运动。

1967年12月，内蒙古新华京剧团改名为内蒙古东风京剧团，排演了《智取威虎山》、《红灯记》等“样板戏”。

1968年8月，内蒙古东风京剧团与内蒙古京剧团合并。

(赵纪鑫)

内蒙古艺术学校戏剧科简况

内蒙古艺术学校于1957年10月在呼和浩特市建立。首任校长张均，第二任校长宝音达赉。该校建校后即设戏剧科，先后办过晋剧、民间歌剧（二人台）、京剧三个剧种的表演专业，截止1982年底有9班毕业生，共182名。

首届晋剧班于1957年夏开办，招收各盟（市）在职青年演员15名，学制三年。1959年在戏剧科主任王治安、教师（鼓师）王树发带领下，毕业生到银川、大同、呼和浩特等地巡回演出210场次，演出剧目有《算粮》、《金水桥》、《卖人鱼》、《打金枝》、《明公断》和现代戏《革命自有后来人》。巡回演出后，毕业生回原剧团工作。

1960年夏，招收第二届晋剧班学员40名，学制七年。1964年，第二届晋剧班提前毕业，并到呼和浩特市、四子王旗、包头市等地巡回演出100多场次，演出剧目有《杀宫》、《红桃山》、《算粮》、《卖人鱼》、《明公断》、《古城会》、《打鱼杀家》、《龙凤呈祥》、《三岔口》、《断桥》、《斩颜良》和现代戏《革命自有后来人》等。1965年初，毕业生分配到区内各地的晋剧团。

1959年9月，戏剧科招收民间歌剧班（二人台），学生15名，学制三年，任课教师有二人台著名艺人刘良威、班玉莲、赵四、岳秀梅等，科主任为苗文琦。1960年，招收第二届民间歌剧班，学生20名，学制三年。1961年，在校的两个民间歌剧班合排《走西口》、《卖菜》、《探病》等二人台剧目，在内蒙古人民广播电台播出。1962年，第一届民间歌剧班毕业后留校，与在校的第二届民间歌剧班联合组成内蒙古艺术

学校民间歌剧实验演出队，负责人是苗文琦、程锦建。1962年秋，实验演出队在区内巡回演出，演出剧目有《三月三》、《夺印》、《千万不要忘记》、《丰收之后》、《李天保吊孝》、《老少换妻》、《龙马精神》、《山汉传》、《金海翠海》、《二虎庄》、《鸿雁高飞》等。1963年，实验演出队参加全区二人台、二人转会演。会演后，部分演员参加内蒙古二人台、二人转艺术团，赴京演出。1964年9月，实验演出队移交内蒙古艺术剧院领导。

1972年，戏剧科招收京剧班，学员44名，班主任贾韵龙。1973年11月，京剧班由内蒙古京剧团代培，1974年5月返校。返校后，京剧班与舞蹈科联合进行毕业演出，分别演出了芭蕾舞剧《白毛女》，并演出京剧“样板戏”选场和京剧现代戏《春满草原》（沙痕编剧）。1975年5月，京剧班毕业，毕业生全部分配到包头市，组建包头市京剧团。不久，包头市京剧团撤消，演员大部分改行。

1975年，戏剧科招收第三届民间歌剧班，学生15名，1977年该届学生交由内蒙古二人台演出队代培，并随队演出，1978年毕业后留队工作。

1976年，戏剧科招收第四届民间歌剧班，学制三年。1977年冬，戏剧科改为二人台科，贾韵龙、刘良威、沙痕为该科负责人。1979年第四届民间歌剧班毕业，毕业生全区统一分配。

1978年3月，招收第五届二人台班，学员10名，学制三年。7月，又招收一个二人台班，学员8名，学制三年。1981年，两班先后毕业，毕业生全区统一分配。1982年，内蒙古艺术学校撤销二人台科。

（张晓军）

记蒙古族京剧票友元洪举

赵 纪 鑫

元洪举祖居托克托县，父亲是蒙古族有名的学者，舅父在北平工作，是当时小有名气的京剧票友。元洪举从幼年起受到家庭的熏陶，对京剧艺术产生了兴趣。1937年，元洪举在北平蒙藏学校读书时，不少学友是京剧迷，经常在课余时间拉起胡琴唱上几段京剧，谈论一些戏曲界的轶事。后来，校方根据学生的要求成立了“国剧研究会”，并邀请京剧演员金寿朋等辅导学生。元洪举也是“国剧研究会”的成员，开始学老生，后由于人手不足又学会了京胡，有时也拿起大锣、铙钹、小锣为演出伴奏。那时，每天晚饭后，他经常和同学偷偷溜出学校，跑到前门外戏院买最低价钱的戏票，观看四大名旦和四大须生等名家的演出。特别是著名京剧花脸金少山的演唱，使元洪举入了迷，他也学会了花脸唱腔，成为蒙藏学校一名能拉会唱的京剧票友。

1941年，元洪举19岁，从北平回到当时的厚和（呼和浩特），在土默特两级小学当教员。每逢晚上吃过饭，他就在宿舍里自拉自唱，戏里的老生、旦角、花脸他都包了。听他唱的人越来越多，有时挤满了宿舍，甚至连窗户外边都站着人。元洪举自拉自唱的消息传开了，很快吸引来本地的一些京剧爱好者，如于鹤年、吴志远、刘子华、王洪光等人。大家凑在一起商量找个地方，把市里喜欢京剧的朋友们聚会在一块儿。好好唱唱。后来由元洪举出头，在厚和旧城南小南街麦香村饭店对门的三元茶馆，每星期二、四、日各界京剧爱好者聚会一起。茶馆掌柜的也很喜爱京剧，所以一分钱也不要，还白供应茶水。听戏的和唱戏的越聚

越多，茶馆渐渐容纳不下了，大家决定把票房迁至大北街四眼井巷，组织了一个有四十多人的协进业余剧团。剧团成立后，借厚和田文出戏衣铺的服装，首次在大召前剧场（现在民众电影院）演出，元洪举演出的花脸戏《白良关》颇受观众欢迎。随后，剧团不断在同乐园（呼市大西街路南）、大观剧院（小东街路东）、共和剧场（财神庙巷内）等剧场轮流演出。

1942年，协进业余剧团又增加了王俊卿（后与元洪举结婚）、傅文林和关木节等三名女票友。她们参加剧团，使演出剧目更丰富了，经常上演的戏有：《四郎探母》、《打渔杀家》、《武家坡算粮·大登殿》、《二进宫》、《牧虎关》、《法门寺》、《连环套》等。元洪举在这些戏里，既扮演老生行的杨延辉、萧恩、薛平贵，又扮演花脸行的高旺、刘瑾、窦尔墩。在此期间，他们还应包头市万国道德会的邀请，在包头西北剧场举行赈灾义务演出。随后，又去萨拉齐、集宁等地义演。

1944年春，协进业余剧团解散，又成立了民生业余剧团，团址迁到旧城剪子巷。剧团阵容更加整齐，每逢星期一、三、五、日都排戏。这时期北平京剧演员李金林（武丑）、冯金延（花脸）、刘元桐（旦角）、程永年（老生）等，分别到归绥来给他们说戏。元洪举向冯金延学了《盗御马》，向程永年学了《珠廉寨》等剧目。不久，从河套来了由傅作义主办的抗战剧校，元洪举等与该校学生张文秀、卜文宝、赵文惠、张文元、白文奇、关化鹏等，在归绥大观剧院连日举行联合演出。

1947年，北平著名老生管绍华、著名旦角臧岚光来归绥大观剧院演出，特邀元洪举，合作演出了《失·空·斩》，元洪举饰司马懿。后来凡是由北平来归绥的京剧班社都要请元洪举合作演出。

1949年9月16日，绥远和平解放，元洪举所在的业余京剧团活动就更多了。1951年，业余剧团由归绥市总工会领导，改为归绥市职工业余京剧团，又增加了杨继曾（杨鲁安）、

姜绍武、徐宝奇等新演员。在支援抗美援朝运动义演中，受到各界欢迎。每逢节日庆祝活动，业余京剧团经常参加自治区党、政、军举办的晚会。

1954年夏天，职工业余京剧团随呼和浩特市党、政、工、团代表团去包头慰问，在东河区演出《将相和》（元洪举饰廉颇）、《黑旋风》（元洪举饰李逵）。从包头返回，剧团又去为修建集二线的铁路工人进行慰问演出。在呼和浩特和包头，广大观众都非常熟悉元洪举这位蒙古族京剧票友。元洪举后来虽然参加了内蒙古京剧团，但仍然热情关心在呼和浩特市的职工业余文艺活动。工作之余，他担任了职工业余京剧团团团长，不但辅导演出，有时还粉墨登场，深得观众的赞许。

后 记

经全国艺术学科规划领导小组批准，在“六五”和“七五”计划期间，各省、自治区和直辖市分卷编纂《中国戏曲志》。

中国戏曲是人类的艺术瑰宝，有着悠久的历史。建国以来，在党和人民政府领导下，无论是发掘和整理戏曲遗产，还是改革发展戏曲艺术，都取得了前所未有的成就。但是，在十年动乱中，戏曲和其它艺术一样，遭到严重的摧残。大量珍贵的戏曲资料被付之一炬，戏曲创作和研究队伍元气大伤。

粉碎“四人帮”以后，特别是党的十一届三中全会以来，戏曲艺术得以复甦，但是未能跟上时代前进的步伐。随着经济开放，古老的戏曲艺术受到越来越大的冲击。面对这一现实，保存和继承中国戏曲这一珍贵的艺术遗产，认真总结建国以来戏曲改革的历史经验和教训，进一步振兴和发展戏曲艺术，已是迫在眉睫，势在必行了。编纂《中国戏曲志》的重要意义，是在于它将通过对我国各地戏曲活动的历史和现状的记述，总结戏曲发展的规律，为当前和今后戏曲的繁荣发展提供借鉴。

戏曲本来无志。戏曲志是方志学和戏剧学的结合，是运用方志体裁为戏曲的历史和现状记实，是个创举。要编纂好这部工程浩繁的志书，确保志书的科学性和权威性，关键在于掌握丰富、准确、全面、翔实的资料。我们内蒙古自治区地处边陲，在戏曲资料积累方面比较贫乏。特别是对蒙古族戏曲的研究，基本上是个空白。五十年代初期，曾对区内唯一的地方剧种进行过普查，出版过传统剧目汇编和有关研究专著。但是，在“文革”中这些资料统统被打成“毒草”，几乎荡然无存了。为了编纂《中国戏曲志·内蒙古卷》，我们从调查研究和搜集资料入手，一切都是从头开始。

经过一年多的工作，我们编印了《内蒙古戏曲资料汇编》（第一辑）。由于力量不足，水平有限，这辑资料汇编比较粗糙，疏

漏和舛误肯定不少。我们诚恳地期望戏曲界和学术界的朋友们对资料汇编不吝赐教，同时衷心地感谢热情为资料汇编撰稿的同志们。在今后的编纂工作中，资料的积累始终是个基础。对于戏曲资料，首先是广征博采，宏微俱备，宁滥勿缺，然后才有可能进行鉴别和筛选。目前我们的资料不是太多了，而是太少了，因此希望大家继续为我们撰稿和提供线索。

戏曲志是件新事，新事要新办。《中国戏曲志·内蒙古卷》能否如期完成，并且达到国家科研项目的水平，不仅要靠编辑部的努力，而且有赖于广大热爱戏曲事业的有识之士的支持。让我们相互协作，以开拓的精神把戏曲志编好。

《中国戏曲志·内蒙古卷》编辑部

1986年9月

[General Information]

□□=□□□□□ □□□□ □□□□□

□□□□ □□□

□□=□□□□□□? □□□□□□

□□=295

SS□=13889145

DX□=

□□□□=

□□□=□□□□□□□□

[illegible]

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □